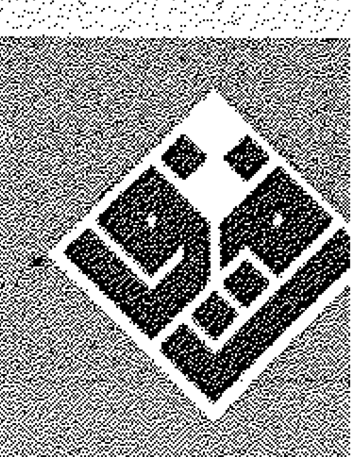




أ. ف. النجتون

الدراما والتعليم

ترجمة: مرسي سعد الدين

المشروع القومي للترجمة

53

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

الدراما والتعليم

تأليف : أ . ف . النجتون
ترجمة : مرسى سعد الدين



١٩٩٨

هذه ترجمة كتاب

Drama and Education

by

A . F . Aling Ton

Basil Blachwell

Oxford 1961

الفصل الأول

إن الدراما هى أحد الفنون التى عن طريق ممارستها ينمو الأطفال ، وينضجون كآدميين . وعن طريق الجانب الإبداعى للعمل الدرامى يستطيع الأطفال أن ينجبوا مما هو قديم شيئا مبتكرا جديداً (بالنسبة لهم) ؛ وعن طريق جانبها الشارح فى استطاعتهم تنمية تفهم متعاطف مع العالم والناس ، وذلك عن طريق الاتصال بالمسرحيات الجيدة والصالحة . وكلا الجانبين يتطلب مشاركة الإنسان كاملاً سواء الجسم أو العقل أو الأحاسيس أو الروح ؛ وفى الواقع أن كلا الجانبين شئ واحد وكلاهما حيويان فى نمو الأطفال .

إن هدف الدراما فى المدرسة ليس تدريب ممثلين أو مخرجين ، كما أن هدف دروس الفن لاترقى إلى تدريب مصورين أو نحاتين . وفى الواقع أن عدداً قليلاً جداً من الأطفال قد يصبحون ممثلين أو مصورين ، ولكن غالبيتهم ، عن طريق ممارسة الفنون ، سيمتلئون بثراء كبير ، وسيجدون الحياة أكثر وفرة وغزارة .

والسؤال هو كيف ، حقيقة ، تؤثر ممارسة الفنون بوجه عام والدراما بوجه خاص في نمو الأطفال (أو البالغين) ؟

إن عملية الابتكار هى أن نخرج شيئاً جديداً (بالنسبة للمبتكر) مما هو قديم . فى استطاعتك أن تصمم وتصنع نوعاً جيداً من المناضد أو المقاعد على أساس آراء معروفة ، فالتصميم هو الابتكار من جانب الفنان ، أما الصناعة فهى من عمل الحرفى البارع . إن الفنان يجب أن يكون حرفياً جيداً . أما الحرفى مهما كانت براعته فليس من الضرورى أن يكون فناناً مبدعاً . إن الفنان لديه شئ شخصى يريد أن يقوله . أماالحرفى كحرفى فليس لديه إلا القليل أو لا شئ يقوله .

إن لحظة الإبداع تأتى بسبب الانصهار المفاجئ لعاملين أو أكثر ؛ لكى ينتج شيئاً جديداً ، إن امتزاج نمطين أو أكثر من الآراء لتكوين نمط جديد من الآراء . وغالباً ما يصحب هذا الامتزاج سعادة عميقة تتحقق فجأة . إن العناصر المنكرة والمؤنثة تمتزج معاً لخلق إنسان جديد وفريد فى نوعه . إن العمل الفنى يجب أن يكون فريداً فى نوعه . ويقال إن واطس قد لاحظ القوة التى جعلت الماء المغلى يزيح غطاء المغلاة . ومن هذه الآراء جاءت له فجأة الفكرة الجديدة والفريدة لاستعمال قوة البخار فى دفع القاطرة . وحين سار المؤلف الموسيقى الجار فى تلال مالفرن ربط ارتفاع وهبوط الخطوط الكونتورية للتلال بالموسيقى ، وكانت النتيجة أنغام قطعته المشهورة تنوعات اللغز Enigma variation ، وفيما بعد تخيل تنوعات لهذا النغم فى أصدقائه . والأطفال على مستواهم الخاص ، مثل الكبار فى قدرتهم على خلق شئ جديد مما هو قديم . ولكنهم فى حاجة إلى العين التى ترى والأذن التى تسمع . إن الفنان يرى الأشياء بطريقة مختلفة ، وقد نشاهد أنت وأنا ستارة زرقاء جميلة ، بينما سيراها الفنان نمطاً من الثبات وتنوعات لانهاية لها من اللون الأزرق ، بل قد يصل إلى "المطلق" . فحين يشاهد الستارة ، فإنه سيُحضر خيالا حادا مختلطاً أساساً بفيض من التجارب ، تجاربه وتجارب جدوده ، بالإضافة إلى شىء من الصعب وصفه أو التعريف به ، شىء ينفرد به هو ، ألا وهو نفاذ البصيرة والرؤية والروح .

ولكن لابد أن تكون الآراء القديمة موجودة فى العقل أو فى اللاشعور إذا كان لنا أن نخلق شيئاً جديدا منها . ستكون هناك أنماط من الآراء ، مستخرجة من أنواع مختلفة من التجارب الشخصية ، وعناصر أكثر عمقاً من تجارب الأسلاف . إن كل شىء وأى شىء هو حبوب لتطحن فى طاحونة الإبداع ، فى فيلم "الديكتاتور العظيم" ، استطاع شارل شابلن أن يستغل مهارة المعدات البسيطة للحاكم ، كرة أرضية وقطاراً وسجادة حمراء والتحية الفاشية ، بالإضافة إلى الأدوات البسيطة اللازمة للحلاق . إن الأطفال لديهم كمية ما من التجارب بعضها مباشر ، وبعضها من الآخرين . فى استطاعتهم اللجوء إليها ، ولكنهم فى الغالب لايفكرون فيها كما يفعل الفنان المبتكر . إن هذا التفكير فى التجارب على الرغم من صعوبة ابتكارها عمليا ، يعد أحد

النشاطات الهامة للعقل التى لا نشجعها فى المدارس بما فيه الكفاية . إن هذا التفكير من شأنه أن يؤدى إلى التفكير الابتكارى للطفل والتخطيط والتخيل ، أو بمعنى آخر إلى الإبداع .

إن تكوين مفاهيم أو أنماط للآراء قد يكون عملية لاشعورية ، بمعنى أن مفهومنا للعالم الملموس قد يكون خلطا دائريا ، أو قد يكون شيئا أكثر دقة . وعلى كل حال ، فإن هذا المفهوم سينمو من تجاربنا فى المعرفة والملاحظة والتفكير والقراءة وتلقى المعلومات عن طريق الخيال ، وهذا فى حد ذاته شىء أساسه التجربة . ولكن هذا المفهوم لم يتكون عبر عملية تكوينه ، فإن الكثير منه قد نما دون أن نعرف ذلك ، أى أننا لم نقل لأنفسنا عمداً الآن يجب أن أفكر فى مفاهيمى حول العالم المادى . وإن كان العديد من علماء الطبيعة والرياضة والفلك قد فعلوا هذا كثيراً ، ولكن لعله من الأصح لنا أن نفكر بطريقة شعورية حول هذا الأمر . ففى هذه الحالة قد يصبح مفهومنا أكثر دقة ، وأكثر حيوية ، وأكثر قدرة على الاستعمال . إن المعرفة والفكرة التى لا تستعمل إلا نادراً تميل إلى الضمور .

ومن ثم ، فمن المهم أن ننمى فى الأطفال تكوين أنماط من الآراء مكونة شعورياً ، وفى نمو مستمر وحاوية ، وتتكون من أفكار وأحاسيس وإثارات وصور ، وهذه الأنماط ستكون المادة الخام لفكرهم الابتكارى وأعمالهم الإبداعية . إن النمو المنتظم لمفاهيمهم سيأتى جزئياً عن طريق تجارب إضافية من جميع الأنواع مع التفكير فى مثل هذه التجارب الجديدة . ولكن سيأتى هذا أيضاً عن طريق إدراك العلاقات والمشاركات .

علينا أن نحاول تدريب الأطفال ، بقدر استطاعتنا ، أن ينظروا بقدر ما يرون ، وأن يسمعوا بقدر ما ينصتون ، وأن يراقبوا بمعرفة وخيال ، وأن يدركوا ويشاركوا ويربطوا الأشياء بعضها ببعض . ونتيجة لهذا التدريب فى الملاحظة الدقيقة والتفكير فى هذه الملاحظة ، وفى تسجيل الملاحظة ، والتفكير فى لغة ، وخاصة فى شكل تشبيه واستعارة ومجاز ، فإن بعض الأطفال الذين قد يكتسبون ما قد لايكون لديهم من العين التى ترى ، والأذن التى تسمع ، بالإضافة إلى بعض السهولة فى إدراك العلاقات

والارتباطات . لقد شاهدت عينا وردزورث الملموسة النرجس ، وفى نفس الوقت رأته العين التى ترى "كضيف" و "ذهبى" يشبه "النجوم فى طريق المجرة" . وقد طالب أفلاطون بوجود الهارمونى والإيقاع فى التعليم ، لأنها بالإضافة إلى مزايا أخرى ستغرس "حاسة العلاقات التى يعتمد عليها العقل ، إن التجربة وقد ثبتت وأصبحت مؤكدة عن طريق الفكر ، والمفاهيم التى تتسع بصورة دائمة والعلاقات والارتباطات المدركة ، تلك هى الآراء القديمة التى يمكن منها أساسا تكوين ما هو جديد .

إن هذه القدرات ذات الصفة الذاتية والفردية المرتفعة ، سواء أكانت مدربة أم غير مدربة هى أساس الفكر ذاته ، وأساس الإحساس بالتجربة والخيال والحياة الكاملة والشخصية الآدمية والإنجازات ، وبدون هذه الصفات سيتوقف النمو ، وهى تستثار وتؤكد وتنمو عن طريق ممارسة الفنون الإبتكارية .

إن من حسن حظ أو سوء حظ معظم الأطفال أن لديهم ، بدرجات متفاوتة ، ملكة تكوين مفاهيم ذهنية وصور لتلك الأشياء غير الموجودة فى الحال . وحقيقة أن الخيال يمكن أن يكون مسبة واضحة من تجارب الكثيرين وخاصة بعض الكتاب والفنانين . ويعتمد وصف الخيال بأنه نعمة أو نقمة على ما يفرزه ، وكذلك علي اتجاه العقل وقوة الإرادة لدى الفرد ، وفى حالة الأطفال فإننا نجد أن هذه الأشياء الثلاثة يمكن أن يؤثر عليها إلى حد ما ؛ إذا فى استطاعتنا أن نوفر لهم تجربة ذات مغزى ومثيرة يمكن لخيالهم أن يستعملها ، ونستطيع أن نؤثر على موقفهم من الحياة والناس ، ويمكننا أن نقدم لهم فرصة يمارسون فيها إرادتهم . وكقاعدة عامة كلما كان الخيال أكثر حيوية كلما زادت الحساسية ، وكذلك سهولة التأثير عليه . إن الحساسية تستلزم المعاناة ، كما تستلزم النشوة والتسلية ، كما يمكن أن تكون ذاتية تماماً أو ذات جزء موضوعى . إن الاستمتاع الذاتى ، تماماً ، يكون غالباً معدياً وممتعاً فى نفس الوقت ، ولكن المعاناة المركزة على النفس تنشر الكآبة . وليس لنا الحق فى حماية الأطفال من التعرض بكم ونوع نراه مناسباً ؛ إذ إن عليهم ، على أى حال ، أن يتحملوه مهما حاولنا حمايتهم منه . ولكن فى استطاعتنا أن نضمن أن معاناتهم ليست ساحقة فى حجمها أو فى عنفها ، ونستطيع أن نقترح لهم اتجاها عاقلا وإيجابياً وبناء تجاه تلك

المعاناة ، وأن نجنبهم تلك النتائج الطبيعية التى تصحب المعاناة مثل الإشفاق على النفس أو الاستبطان . ومن النادر أن نجد آباء وأمهات لايغالون فى حماية أطفالهم ، بل أن بعضهم يذهب إلى درجة التدليل . إن الأب أو الأم المتسامح والمتهاون مسئول عن الكثير من الأحداث المجرمين .

ولكن كالعادة هناك توازن حساس ، فإن الحساسية والمعاناة فى إمكانهما أن يتسببا فى النمو والنضج أو فى استطاعتهما المساعدة فى أن يغرق الطفل فى مستنقع الفانتازيا الأنانية (المركزة على النفس) . إن مسئوليتنا خطيرة ؛ حيث إننا نتحدث بلباقة عن "حفز الخيال ، وكأنما كان هذا شيئا مرغوباً أساساً ، ولكن هناك خطر فى حالة الطفل الاستثنائى أو الطفل العادى فى ظروف استثنائية أو معظم الأطفال الذين يدرسون على يد أستاذ له تأثير حافز . ونحن نقول إن الأطفال يتعرضون لإثارة زائدة . إن الإثارة من وقت إلى آخر تعد دواءً مقوياً ، وكذلك الحال مع الشمبانيا ، ولكن . حتى هؤلاء الذين فى مقدرتهم شرائها لايستطيعون شربها مرتين فى اليوم الواحد . إن الإثارة الزائدة فى حالة الأطفال تعنى أحيانا حالة شبه هستيرية ويستتبعها عادة فقدان مؤقت للسيطرة على النفس . وبالإضافة إلى اعتبارات أخرى ، فإن ممارسة الفنون ، وخاصة الدراما ، تحتاج إلى السيطرة على النفس وانضباطها ، إذا كان للنتيجة أن تكون ذات قيمة . ولكن العمل الدرامى ذا القيمة غير ممكن إلا إذا كان الخيال متقدا ؛ ومن ثم فإن تحريك الخيال وتغذيته فى معظم الأطفال يكون مفيداً للغاية . ولكن يجب أن نعرف أن الخيال فى استطاعته أن يكون عدوا وصديقاً أيضاً .

وهناك أسباب سليمة لممارسة الفنون وسنناقش بعضها فقط .

إن كل فن له نظام خاص به . فالنحات تحدد عمله إمكانيات الطين والحجر والرخام والخشب والمعدات التى يستعملها ، وهو فى إطار هذه التقييدات له مطلق الحرية ، والواقع أن هذه التقييدات تعطى للنحات العظيم الفرصة للتدفق العاطفى والروحى إلى خارج حدوده المادية ، بحيث أنه يدفع بالرخام إلى الحديث ببلاغة نفاذة . وكذلك فإن المخترع والباحث يجب أن يطيعا قوانين محددة قبل أن يسيطرا على المواد .

والدراما لها نظمها الخاصة ، نظم عاطفية ومادية وذهنية وأخلاقية . فالممثل يقف حين يجب عليه الوقوف ، وحين يتحرك فهو يفعل ذلك تجاه المكان المحدد وبالطريقة المتفق عليها . وحين يتحدث فعليه أن يلائم صوته بالشخوص والمواقف ، وعليه أن يتعلم ويعرف فقراته ، وأن يصل إلى البروفات فى موعدها . وغالبا ما يضطر إلى مراجعة الموقف الواحد المرة بعد الأخرى حسب أوامر المخرج ، وكثيرا ما ينتظر فى صبر لفترات طويلة . ويجب أن يكون على استعداد أن يخضع نفسه لمتطلبات المنظر أو المسرحية . وقد يضطر بعد أن يوضح وجهة نظره إلى قبول وجهة نظر أخرى واتباعها بكل إخلاص . إن عليه أن يفكر فى عواطف الشخصية التى يلعبها ، وفى نفس الوقت يكبح جماح فرديته حتى يمكن للشخصية أن تصل إلى الجمهور ، وليست شخصيته هو .

إن عليه أن يعوِّد نفسه على توصيل الجو العاطفى المطلوب فى اللحظة الصحيحة ، إن معظم هذه الضوابط وغيرها تنطبق على الأولاد والبنات بقدر انطباقها على الكبار . وقبل استعدادهم لتقديم المسرحيات سينمى الأطفال بأشكال أخرى من الانضباط فى مشروعاتهم الدرامية . وعلى سبيل المثال سنجد فى الارتجال والأعمال المبكرة الأخرى . إن هناك حاجة إلى التعاون مع أعضاء المجموعة الآخرين وإلى التطبيق الكامل للقرارات الجماعية ، وإلى قوة الموضوع والشخوص والحاجة إلى إطاعة بعض قوانين التركيب الدرامى وبعض الجوانب التقنية البسيطة حتى يمكن للمنظر أن يكون واضحاً ومؤثراً . وهذه الحاجة للوضوح تحتاج إلى استعمال منظم : للصوت حين الكلام ، وللجسم حين الحركة . وهناك دائما تقييدات الزمان والمكان والموضوع . ولعل من أقسى الأمور وأصعبها الانضباط فى الاختيار ، اختيار الآراء ووسائل تقديم هذه الآراء بطريقة واضحة ومقنعة ، ولكن فى إطار هذه التعقيدات فإن الطفل حر تماماً ، وهو يتقبل هذا الانضباط لأنه يساعد على ابتكار شئ ما ، وعملية الابتكار تعطى التشرب الذى يعنى عادة السعادة والألم اللطيف عند الوصول إلى قرار بخصوص عمل فنى . إن الخدمة هى الحرية الكاملة ، الخدمة هى مثل أعلى ، هى فكرة ومشاركة وإنسان – أو بمعنى آخر عمل فنى . إن خدمة الفن تحتاج إلى انضباط للنفس ، وهو انضباط إيجابى ، يعتمد على ما يجب فعله وليس ما لايجب فعله . ومن

الضـروري أن يجـرب الأطفـال الانضـباط النفسـي الإيجـابي والحد الذي تحتـاج إليـه الدراما والفنون الأخرى .

إن مـعظم الفنون حـرفة فـردية ، بمعنى أن من يقـوم بهـا إنمـا يفـعل ذلك بنفسـه ولنفسه ، وهـي ملك له وليس لأي شخص آخر ، أن يكون مسئولا عن النجاح أو الفشل . ومعظم الأطفال يستمتعون بهذا النوع من اللعب الفردي ؛ إذ إن جميع الفنون هـي نوع من اللعب ، وإن كانت أحياناً مؤلمة . إن الشكل الفردي العميق للعب وهو الفن ، يشكل ثقـلا مضـادا إلى الأعـداد المتزايدة من النشـاطات المنظمة مثل عمل الفصل المدرسي والمشروعات وألعاب الفريق ، وهـي نشاطات تمليها المدرسة .

بل إن المدرسة ليست وحدها في ذلك ، فإن حياة الإنسان صـارت تحدد وتخضع لنظام صـارم بصـفة مستمرة مما يجعل الفرد في خطر هبوط أهميته ، حـقيقة إننا أعضاء في مجتمع واحد ، وإننا ننمو أساساً عن طريق التعامل مع الآخرين ، ولكننا في نفس الوقت ، ودائماً أنفسنا نـحن ، بل إننا في حاجـة أحيانا أن نؤكد ذاتنا بقوة وهذا شئ في استطاعة الفن أو أي عمل آخر خلاق أن يضمنه . وقد تكون الدرمـا عملا تعاونيـاً ولكنها كذلك عمل فـردي إلى أقصـى حـد . إن الفن هو تعبيـر عن الحقيـقة ، الحقيقة كما يراها الفنان . ومن الضروري أن يجد الأطفال الفرصة للتعبير عن الحقيقة كما يرونها ، وأن يحاولوا شرح الحقيقة كما يعبر عنها الآخرون في الموسيقى والدراما على سبيل المثال . إن الأطفال يتصلون بالحقائق الرياضية والعلمية والتاريخية مثلا ، ومن الضروري أيضاً أن يواجهوا الحقيقة الفنية أيضاً .

وقد قيل إن الفن فوضوي ، وقد يكون ذلك صـحيحـاً من وجـهة نظر واحـدة . إن المتصـوفين من جميع الأديان أكدوا وحـدة العـالم ووحدانية كل ما يحتويه وشروح هذه الوحدة لابد أن تكون محاولات للوحدة ، إن كانت هـي الحقيقة ، إن الفن يحول الفوضى إلى نظام ويوحِّد الأشياء التي تبدو متباينة في علاقات هارمونية وفي "الجحيم" لدانتي نجده يحكم على الأشرار بجحيم العصور الوسطى المنظم . ويعد دانتي بقرن "جمع تشوسر مجموعة أخرى من الأشرار والقديسين الأكثر جاذبية في رحلة إلى كانتربري ،

وقام مانية بتوزيع بعـض العناصر الأساسية لباريس القرن التاسـع عشر فى لـوحته الهـارمونيـة Les Paveurs ، وهكذا فـإن عـالمنا يبـدو فـوضـوياً ويعد الديـن والفن والعلم من عوامل وحدته العظيمة . إن الأطفال فى حاجة إلى النظام والانتظام والنمط والإيقـاع فى حيـاتهم . إن حيـاتهم وحيـاتنا أسـاسـهـا الإيقـاع ، نراه فى التنفس وفى سيولة الدم وفصول السنة والنمو والتلف ، ولابد من تنظيم حياتهم ، ويجب أن تتوفر لهم الفرصـة لكى ينظموا حياتهم ، وكذلك لإدخال النظام فى الظواهر التى تحيط بهم . إن تنظيم بيئتهم سيشمل تنظيم الآراء والتجارب فى أعمال فنية .

إن ابتكار عمل فنى يحتـاج إلى اختبار وإلى إعادة الربط بين العوامل المختـارة ، كما أنه يحتاج إلى رؤيا ، يجب أن نقرر ما الذى نلفظه ؟ وما الذى نأخذه ؟ وكيف نعيد جمعه ؟ وهـذا يعنى استمرار اتخـاذ قرارات ، وهـى عملية مؤلمة . فلا يمكن كتابة جملة واحدة دون اتخـاذ قرار للأحسـن أو الأسوأ . وهـذا يعنـى أن الإرادة فى أداء مستمـر ، فـأداء الإرادة لو طبق على الأمور الأخلاقية يعد من الصفات التى تجعل الإنسـان أقل قليـلاً من الملائكة . والأطفـال فى حـاجـة إلى تجـارب عـديدة لتـدريب الإرادة أو لإتخـاذ قرارات ذات أهمية كبيرة أو صغيرة ، ولكنها قرارات يجب أن يلتزموا بها مادامو قد اتخـذوهـا . إن هذه تعد تجربة تعليمية قيمة ، تجربة يمكن لممارسـة الفنون أن توفرهـا بكثرة ، وإن لم تكن بالضرورة مرتبطة بأمور أخلاقية .

إن ابتكار عمل فنى يعطى مسئولية نهائية كاملة ، وهذه المسئولية تعد حـافزاً قوياً للنجـاح ؛ حيث إن العمل الفنى يصبح حينذاك فردياً ملكاً للفرد وامتدادا لنفسـه . إن المسئولية المناسبة هى وسيلة فعالة لنضج الشخصية ، حيث إن تولى مسئولية الاخرين ليست مناسبة للأطفال ، وإن كان بعضهم يجبر عليها فى سن مبكرة وعادة ما يتولونها باقتدار شديد .

ولكن عـملية إبتكار عمل فنى مـهـمـا بعـد العمل النهـائى من الممكن أن تؤدى إلى انغمـاس كامل فى العمل الفني ، فـالعمل الفنى فى حد ذاته يعد شيئا على غاية من الفردية ، والفنـان هنا يظهـر نفسـه . ومن المفـارقـات أنه حـين يكون الفنـان فـردياً بقـسـوة أثنـاء

الابتكار فإنه فى انغماسه الشديد فى عمله ينسى نفسه تماماً . ففى هذا التركيز العميق حين ينسى الفنان نفسه ويتوقف الزمن ، توجد سعادة فريدة فى نوعها ، أكبر من أى شئ آخر ، ماعدا نشوة الصوفى أو السعادة القصيرة للمحب . إنها تذوق سابق للخلود ، ويجب أن يجد الأطفال الفرصة على مستواهم (وإن كان على مستوى متواضع) ليجربوا كلا من هذا الانغماس وهذه السعادة . وحين يصبح الأمر نوعا من التعاون فى ابتكار عمل فنى - كما يحدث فى الدراما - فحينئذ تصبح السعادة والتركيز أكثر عمقاً ، إذ إنه حصيلة ما يقدمه كل مشارك ، ولأن الجميع يشاركون فيه .

ففى "الجمهورية" لأفلاطون يقول : إننا نعطى أهمية عظمى للتعليم الموسيقى ، وأصناف الشعر والفن التشكيلى ، لأن التوافق والإيقاع ينقسمان بعمق فى ثنايا الروح ويقبضان عليها بقوة ، مما يجلب الرشاقة واللطف ، ويجعل الإنسان لطيفا إذا ما نال التوجيه المناسب وإلا حدث العكس . إن غياب الرشاقة والإيقاع والتوافق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأسلوب الشرير والخلق الشرير .

ولكن من سوء الحظ للتعليم (حتى وقت قريب) أن تأثير أرسطو كان له الغلبة وقامت طرق التفكير المنطقية والعقلانية بطرد الرشاقة والإيقاع والجوانب الهارمونية كأهداف للحياة - وأدت إلى الكثير من الحد من التعبير عن العواطف والخيال عند الأطفال .

إن فن الدراما قد تكون له كل القيم المذكورة سابقاً بالإضافة إلى قيم أخرى خاصة به .

إن أساس الدراما هو الاتصال ، اتصال الممثلين ببعضهم وبالجمهور وبالمؤلف عن طريق الممثلين والمصممين إلى الجمهور . إن أى نوع من الاتصال بين الآدميين وخاصة إذا ما دار حول آراء ذات مغزى ، قد يقوى العلاقات الإنسانية ، وبجوار العلاقة الإلهية ، فإن العلاقات الإنسانية هى أهم الأشياء فى حياتنا . وزيادة على ذلك ، فإن الدراما تتكون أساساً من آدميين يمثلون الآدميين ؛ ومن ثم لابد أن تقود تدريجياً إلى زيادة الاهتمام والفهم وإلى الملاحظة الدقيقة للآدميين الآخريين . وهى تحتاج فى تطبيقها إلى تعاون حساس بين البشر .

إن الدراما ، ولعل الأغنية أيضاً ، هى من الفنون الوحيدة التى تستعمل كل الجسم الآدمى كوسيلة للتعبير - الروح والذهن والعواطف والخيال والصوت والجسم .

وإذا كان فى الدراما يُستعمل جسم الإنسان كله لتوصيل شكل من أشكال الحقيقة فى كلمات وحركات جميلة وذات مغزى ، فحينئذ تكون التجربة ذات قيمة لا تقدر .

وإذا كان للتمثيل والمايم والحركة أن تكون ذات معنى وتعبر عن الحقيقة ، فلابد أن تخرج من داخل الإنسان ، لابد من وجود الإخلاص والأصالة والجدية . إن كل ما هو مصطنع وزائف سيظهر فى الحال لكل من هو فطن ، وإذا كنت تريد أن تكون شخصاً آخر يجب أولا أن تكون أنت نفسك .

إن إخراج أو تمثيل دور بطريقة مقنعة فى مسرحية ما ، يحتاج إلى التصارع مع النص بأكمله ، لكى نعصر منه آخر قطرة من الحقيقة ، ثم بعد ذلك التصارع مع النفس (فى البروفات) لكى يتم توصيل الحقيقة إلى الممثلين الآخريين ، ثم إلى الجمهور فيما بعد . إن الإخراج والتمثيل الفعالين يحتاجان إلى درجة عالية من الحساسية تجاه الآخرين .

إن التمثيل يتطلب العمل الجماعى ، ومن حسن الحظ أن المدرسة يمكن أن تتحرر من نظام "النجومية" والبحث عن صفة النجم التى من شأنها أن تربك المسرح المحترف ؛ فلا يوجد هناك داع إلى تقديم ممثل على آخر ، ومن ثم نجد أن كلا من المشاركين يجعل نفسه إذا احتاج الأمر تابعاً لفائدة الجميع . إن المطلوب هو أن يظهر الممثل الشخصية التى يقدمها فى الوقت المناسب ، وليس أن يعرض نفسه . وبذلك يشعر جميع المسئولين بصدق من المخرج إلى الممثل الأول إلى عامل المناظر وحتى بائع البرنامج ؛ *بأن لهم دورا هاما فى الإنتاج النهائى* .

ولعله فوق كل شىء إن الدراما تستحق التقديم لأهميتها ، وليس لسبب آخر . إن الدراما هى فى نفس الوقت ابتكار وشرح للابتكار ، وسنناقش هذه المزايا وغيرها فيما بعد .

الفصل الثانى

ترجع دراما الأطفال إلى أربعمائة عام على الأقل ، ولكن فى الفترة الأخيرة كان التركيز أساساً على الدراما الابتكارية للأطفال ، وليس الدراما المعبرة ، ومنذ الحرب العالمية الثانية زاد الاهتمام بالدراما الابتكارية فى المدارس ولايزال هذا الاهتمام فى التزايد ، وليس فقط فى بريطانيا ، ولكن فى جميع أنحاء العالم .

إن كثيراً من التفكير والتجارب يكرس لها ، وجاءت نتائج مشابهة سواء فى بلدة مثل برمنجهام فى إنجلترا أو فى شيلى أو فى أمريكا اللاتينية ؛ بل إن هيئة اليونسكو تهتم الآن بدراما الأطفال ؛ كما عقدت مؤتمرات عديدة حول هذا الموضوع .

ويوجد فى إنجلترا وويلز الكثير من المؤسسات التى تعطى اهتماما كبيرا لدراما الأطفال ، فنرى أن هناك مدارس وكليات للنطق والدراما ، وكليات التربية وجمعية الدراما البريطانية وغيرها . ولوزارة المعارف أيضاً إدارة خاصة بالدراما تقوم بمراجعة النشاط الدرامى فى المدارس وكليات التربية والمؤسسات الأخرى فى إنجلترا وويلز . وقد أصدرت ويلز كتيباً خاصاً عن الدراما فى المدارس ، وتنظم الكثير من هذه المؤسسات دراسات لمدرسى الدراما فى المدارس ،كما إننا نرى أن الوثائق والكتب التى تعالج التعليم عامة ، تعطى للدراما عادة إن لم يكن مساحة مميزة فعلى الأقل تعترف بإمكانياتها . وهناك فى بعض المدارس أعمال ذات مستوى رفيع فى الدراما ، يأتى الكثير من خارج البلاد لمشاهدتها .

ونجد فى نفس الوقت أن هناك جهودا متزايدة لضمان تجربة الأطفال فى المسرح الحى ؛ حتى لايعتمدون كلية على التلفزيون والسينما لمشاهدة الدراما .

وقد انتشر ذلك فى العالم وخاصة فى أوروبا ، ففى إنجلترا نجد عددا من مسارح الأطفال تقدم مسرحياتها بصورة منتظمة تقريباً للأطفال سواء فى المسارح أو فى المدارس .

إن الدراما الابتكارية أصبحت دائمة معنا ، وقد كان تأثيرها نافعاً على الدراما التعبيرية الموجودة فى المدارس منذ عدة قرون . يمكن أن نقارن مكانتها الحالية فى المدارس وتأثيرها مع ما حدث فى التصوير فى المدارس بعد تشيزيك وفيولا وماريون ريتشار دسون .

إن الدراما فى المدارس أصبحت شكلا من أشكال الفنون ينمو الطفل عن طريقها ، كما صارت فرعا من فروع الدراسات الإنجليزية ، إن هاتين النقطتين المتصلتين سنناقشهما منفردتين .

ومما يسترعى الانتباه إن نمو الطفل الدرامى فى المدارس يتبع عن قرب نمو الدراما نفسها .

إنه تحصيل حاصل ؛ إذ إن الأطفال مخلوقات بدائية . إنهم روحانيون وطقوسيون وإلهيون . إن عالمهم نصف سحر وكل ما هو حى لديهم له الشخصية ، وكل ما ليس حيا قد تدب فيه الحياة فى أى وقت . إن أى شئ قد يشكل لهم تهديداً ، ومن ثم يجب تهدئته أو التأثير عليه ، وهذا يأتى عن طريق تقليده أو ضمه إلى النفس ، وبذلك يصبح فى سطوته . إن هذا هو السحر المتعاطف والدراما بدأت بالسحر . إن السحر كان يخص القبيلة بأسرها ، (وكلما زاد عدد صانعى السحر كلما زادت قوة السحر) ، التى كان أعضاؤها يقومون بنفس الحركات فى نفس الوقت ، وبذلك ينتج الريتم والهارمونى ومنها الرقص . إن الصيادين كانوا يلبسون جلود الحيوانات التى كانوا يريدون اصطيادها ، كما كانوا يقلدون حركاتهم ، كانوا يعتبرون أنفسهم صنوا للمخلوقات الأخرى ، وكان هذا هو الدراما والرقص . وجاء فيما بعد أخصائيو الطقوس وبدأت عملية فصل المشاهدين عن هؤلاء المشاركين فى الطقوس . وبعد ذلك تحددت أماكن معينة للطقوس ، وبدأت عملية استرضاء الموتى ، وظهرت قصص وأساطير الأبطال الموتى ، وبدأت تأخذ مكانا فى

الطقوس ، كان السحر والدين مرتبطين بالدراما ولا يزالا ، وكان المزج للإضاءة والكانفاه والألوان والخيال والممثلون نوو الفاعلية وبعض الفقرات الجيدة ينقلنا بطريقة سحرية إلى المسرح .

وفى حياة الأطفال تبدأ الدراما باللعب ، وهو من جانب استرضاء لتهديدات عالم الكبار ، ومن جانب آخر تقمص شخصية شئ يعجبون به ، ومن جانب ثالث البحث عن القوة الشخصية وتأكيدها وأيضاً حب الاستطلاع والكثير من المحاكاة . أما فى المدرسة فبالإضافة إلى الدراما المنظمة ، يأتى اللعب الطقوسى الذى لاجمهور له ، ويتميز بالبطولية والرومانسية ، والتى قد تكون فى صورة رقص أساسه المايم والحركة ، ويبدأ فيما بعد العمل الجماعى الذى يحدد فيه مكان أكيد للتمثيل وإن كان لايزال على مسرح مفتوح . ويأتى بعد ذلك تقمص شخصيات محددة خارج أنفسهم ، وفى النهاية الانقسام إلى ممثلين وجمهور ، وأحياناً يضاف مذيع يربط بين الاثنين ، كما كان يحدث فى الكورس الإغريقى . وقد توجد مناظر فى نفس الوقت فى أماكن مختلفة ، كما كان يحدث فى قصور العصور الوسطى ، وتتصف المناظر التى يمثلها الأطفال غالباً بالبساطة والاستطراد ، كما تكون الظروف التى يمثلون فيها غير رسمية مثل مسرحيات العصور الوسطى ، إن الموت المفاجئ غير محبوب تماماً كما كان مع الجمهور الإليزابثى ، ومثل هذا الجمهور أيضاً يمكنهم أن يحولوا مكاناً للعب إلى غابة أردن عن طريق الخيال ، وكما ينضج الأطفال تنضج الدراما أيضاً وتصبح الظروف التى تقدم فيها أكثر تعقيداً وأكثر واقعية ، ولكن السحر يبقى .

إن الدراما كانت تنمو طبيعياً ، ومن ثم فإن تجربة الأطفال فى الدراما تنمو أيضاً . وليس بالمستغرب أن تقدم الأطفال فى الدراما يستعيد إلى حد ما نمو الدراما لدى أجدادهم . ومن الخطأ أن تمنعهم تجربة هذه الاستعادة ، وذلك من أجل عملهم فى الدراما ، وأيضاً من أجل نضوجهم . ولكننا كأمة نخاف الدراما ، فهى قريبة جداً من البدائية ، كما إنها مثيرة أكثر من اللازم وغير منطقية أكثر من اللازم ومريعة أكثر من اللازم . إننا نخاف السحر وإن كنا من ضحايا السحر فى معظم أيام حياتنا . إن الطقوس الدينية أساسها السحر ، كما أن الدراما والدين أساسهما العقيدة . إن الفن هو

السحر ، والتأثير الفردى والجاذبية هما أيضاً سحر ، وعلم النفس التطبيقى غالبيته سحر ، كما أن الإعلانات سحر . إننا سنتحلق حول أنفسنا ، وندعى أننا كبرنا على عالم الخيال ، يجب أن نثبت أى شئ قبل أن نصدقه ، ولكن لن نستطيع أن نثبت شيئا يستحق فعلا الإثبات . وإذا أنت خدشت البريطانى لوجدناه متزمتا . وعلى الرغم من ذلك فإن هذه البلد لها أرفع أدب درامى فى العالم ومن أعظم التقاليد المسرحية ، إن الدراما والشعر (أحيانا سويا) هما أعظم الفنون البريطانية . إن الدراما سواء كان تمثيلها أو مشاهدتها أو دراستها هى جزء نبيل من التراث ، الذى يجب أن نورثه لأطفالنا ، وهم يخلقونه فى لعبهم .

الفصل الثالث

يمكن تقسيم الدراما الابتكارية فى المدارس للأولاد والبنات الذين تتراوح أعمارهم من ٥ - ١٣ - ١٤ - ١٥ ، بشكل مصطنع إلى أربعة جوانب - اللعب والحركة والمايم وأنواع الارتجال المختلفة وأخيراً المسرحيات التي يؤلفها ويكتبها الأطفال . إن هذه التقسيمات مصطنعة لأن الدراما جزء لايتجزأ أو يمكن اعتبار جميع أشكالها لعب للتسلية وإعادة التكوين ، إن الحركة والمايم من الاستعدادات والمقدمات الأساسية للدراما الارتجالية والمسرحيات التى يكتبها الأطفال ، وقد تكون الأخيرة هى إتمام للارتجال المرضى .

إن اللعب أساسى للإنسان ، والأطفال ينمون ويتعلمون عن طريق اللعب . إن اللعب بأشكاله المتباينة هو مركز الحياة فى الحضانة ورياض الأطفال ، كما إنه لب الدراما فى رياض الأطفال . ومن الأمور المعروفة أن الطفل يتخلص عن طريق اللعب من الاضطرابات العاطفية ، وإنه حين يفعل ذلك يصل إلى نوع من التفاهم مع ما أقلقه ، وقد يكون أيضاً ما أبهجه . إنهم عن طريق التمثيل الرمزى يواجهون فرحهم وخوفهم وقلقهم ، وحين يواجهونها فإنهم يضعونها فى موضع يمكن التحكم فيها ، وهم يسعدون حين يتظاهرون بأنهم كبار . إن الآباء والأقارب والمدرسين والأطباء والمدارس والأجازات والمستشفيات وما إلى ذلك يكونون موضوعات لمسرحيات الأطفال جيلا بعد جيل . إن الأطفال يشعرون بالارتياح من تقليد البالغين ووضع أنفسهم مكانهم ولعب موضوعات بالغة إن معظم لعبهم وألعابهم تعكس حياة الكبار فى صورة مصغرة يسهل عليهم التحكم فيها . وهم أيضاً يمتلكون موهبة التقليد ،التى تعد إحدى طرقهم الأساسية للتعليم ، وإن كانت فى نفس الوقت مساعدة وخطرا حين تستعمل فى الدراما . إن الطفل الذى يقلد بمهارة قد يتذوق النجاح ويعتمد على التقليد فقط .

ومن الطرق التى يستطيع بها مدرس رياض الأطفال أن يضع أسسا قوية للعمل المستقبلى فى الدراما (وغيرها من المقررات) أن يوفر فرصا وأجهزة عديدة للعب وإذا دعى الحال أن يقدم آراء كأساس للعب . إن المدرس العاقل هو الذى يكون دائماً مستعدا لاقتراح آراء تكمل وتثرى الآراء التى قد تكون أحيانا ضئيلة ، والتى تشكل خلفية لعب الأطفال وإن كان هناك الكثير من الأطفال الموهوبين الذين لديهم القدرة على تطبيق الخيال على التجربة . والذين لايحتاجون إلى مساعدة . ونجد أن بعض المدرسين يأخذون موقفاً عاطفياً تجاه لعب الأطفال ويعتبرونه شيئاً مقدساً لايجب أن تدنس حرمته ، وهذا خطأ كبير ؛ إذ إن معظم لعب الأطفال ستستفيد من صقلها فى الوقت المناسب بآراء تساعد على تنمية موضوعات الأطفال أنفسهم وستؤدى بالإضافة إلى حفز وتنشيط تفكيرهم الخيالى حول هذه الموضوعات وسيكون من المثمر تأثير المدرسة الموهوبة التى فى استطاعتها عن طريق شخصيتها وثراء إمكانياتها أن تخلق نوعية المواقف التى يمكن فيها ولادة الاراء . إن التقدم هو محور اللعب ، كما أنه محور الدراما . إن اللعب الذى ينضج بصفة متزايدة سيعطى اللاعبين رضا متزايداً ، إن تغذية الآراء هذه للأطفال لها أهمية أولى فى الدراما وكذلك فى التعليم عامة - آراء يمكنهم استعمالها ، وعن طريق استعمالها يميلون إلى اعتبارها آرائهم هم . لابد أن يكون لدى الأطفال آراء للكتابة أو الرسم أو التمثيل ، ولكن من الواضح أن تجاربهم وعدد مناهجهم محدودة .

وبالإضافة إلى توفير الفرص والآراء للعب - فإن المدرسة العاقلة ستوفر أيضاً الملابس والمناظر - ولكن ليس بكثرة وبدون توسع . إن الطفل الذى يمتلك اللعب الغالية - سواء أكانت سيارات بموتور بها كل المعدات ماعدا محرك الاحتراق الداخلى ؛ أم عربة العروسة الأنيقة التى يمكنها من كبر حجمها أن تسع طفلا حقيقياً - ليس أكثر سعادة ، ماعدا فى اللحظات الأولى من النشوة ، من الطفل الذى يستعمل خياله وهو يلعب بصندوق صابون قديم وقد ركّب له العجل أو عروسة ذات ذراع واحدة أو بعض الخرق البالية التى يجدها . إن الآباء الذين يشترون لأطفالهم اللعب ذات الفاعلية إنما يضرونهم بسبب كبح استعمالهم التام للخيال . إن المدرس الذى يوفر للأطفال قطعاً من الخشب

والأقمشة وبعض الأشياء الصغيرة من الأوانى ويساعدهم فى صنع أشياء بأنفسهم مثل التيجان أو السيوف فهو يفيدهم أكثر . والكثير من الأطفال مثل بعض الفنانين البالغين ، ينهمكون فى شئ يحتاج إلى مجهود حقيقى وإلى حاجة إلى قدح خيالهم أكثر من شئ معد وجاهز لهم ، والانهماك فى الأعمال الابتكارية يعد شيئاً مفيداً .

وغالباً ما تحتوى المناهج الدراسية على الحركة فى مرحلة مبكرة جداً وعادة فى ارتباط وثيق مع الموسيقى والألعاب الرياضية ، وهى أساساً شكل من أشكال اللعب ، وقد تتطور من داخل اللعب ، وقد تؤدى إلى أشكال من اللعب على درجة عالية من التعقيد مثل الرقص والدراما . ونجد فى عدد متزايد من المدارس أن الحركة هى إحدى المواد الدراسية والأشكال الغنية فى حد ذاتها .

إن الحركة هى أساس كل عمل فى الدراما . ومن ثم لابد أن نحاول تقرير أهدافها وأيضاً (عن طريق الاستدلال) أن نعرفها .

إن الحركة أولاً تساعد على تحقيق لياقة بدنية ، وذلك عن طريق تحرك أعضاء الجسم فى هارمونية تؤدى إلى صحة جيدة وخفة حركة ورفاهية عامة .

إن الحركة من شأنها أن تجعل الجسم يقوم بوظائفه فى تناسق وذلك عن طريق تربية تلك الصفات الناقصة فى الجسم ، مثل خفة الحركة بدلاً من ثقلها وسرعة الحركة بدلاً من بطئها ، أو بمعنى آخر يمكن تحقيق حالة من الحركة أكثر توازنا وأكثر تبريرا ، وكنتيجة لذلك يتحقق التماسك بين الجسم والعقل والعواطف ، مما ينتج عنه شخص أكثر توازناً .

أن الحركة هى إحدى وسائل الاتصال . ولايوجد شخص يستطيع أن يقوم بأية حركة دون أن يوصل شيئاً منها إلى من لهم عيون ليروا بها . ومن ثم فإن الحركة يمكن أن تكون وسيلة للتعبير عن الآراء سواء بعرض المشاركة في تجربة ما أو لتوصيل آراء إلى جمهورها ، عادة فى صورة أو فى شكل مزيج من الرقص والمايم والدراما . ولكنها أيضاً جزء -وجزء هام - من الطريقة التى يوصل بها الممثل رسالته . والواقع إن تقدير

الصفات المختلفة للحركة – البطء والسرعة والخفة والثقل والمرونة وغيرها – يعد من الأمور الأساسية إذا أراد الممثل أن يوصل شخصية ما إلى الجمهور . يمكن تطبيق نفس الشئ على الأطفال الذين يرغبون فى توصيل فردية أحد الشخصيات أو جو منظر ما . فهناك على سبيل المثال الاستعلامات المتعددة للفضاء والتى تكون ملائمة للأمزجة المختلفة مثل الانسحاب إلى داخل النفس ، أو الإغراق فى اليأس أو التقدم فى حالة من العطاء أو النظر إلى السماء أو الانحناء للتعبد . إن فهم وتجربة وممارسة صفات الحركة هذه ستعطى الطفل لغة لحركة الجسم سيستدعيها (سيحتاج إليها) غالباً بطريقة لاشعورية فى عمله فى الدراما .

إن المايم يعد مشابها للحركة التعبيرية ، وليس من السهل أن نحدد أين ينتهى أحدهما ، وأين تبدأ الأخرى . ولعله من القريب إلى الحقيقة أن نقول إن الحركة التعبيرية تصف آراء وتجارب فى شكل مجرد ، بينما المايم يبين التجربة الإنسانية فى شكل ملموس وذلك عن طريق حركة ممثلة . ولكن المايم ليس مجرد تقليد ولا حتى فيما يسمى "المايم الحرفى" إنه يجب أن يكون أكبر من الحياة ، كما أن التعامل مع الأشياء الخيالية يجب أن يكون شاعرا بصفاتها المتخيلة ، إن المايم يجب أن ينبع من الداخل ، ويجب أن تكون الحركة الظاهرية تعبيراً عن شعور أو إحساس داخلى صادق ، إما متخيل بصدق أو عن تجربة . إنها من قبل ، هى أيضاً أحد أسس فن الممثل ، ولكن الحركة تؤدى منطقياً إلى الرقص ، وليس للدراما لأنها مجردة . ويمكن توصيل نفس الفكرة ،عن طريق الحركة أو المايم أو الدراما ولكن بوسائل مختلفة ، فمثلا يمكن توصيل فكرة سقوط الطاغية عن طريق الحركة بإظهار شخص جبار وهو يتقدم بقوة كبيرة تجاه حشد يبدو عليه الخوف ، ثم تنمو قوة ذلك الحشد ويتقدم تجاه الطاغية ، وأخيراً يقضون عليه عن طريق قوتهم المتجمعة حتى يسقط على الأرض ، ويمكن التعبير عن نفس المنظر عن طريق المايم ، وذلك بإظهار الطاغية وهو يحضر إطلاق الرصاص على عدد من الثوار ؛ ثم يتجمع رفقاء الموتى ويتزايد الغضب ويتقدمون للتغلب على الطاغية ؛ وفى النهاية يقتلون حراسه ثم يقضون عليه ويمكن توسيع المايم وترجمته إلى كلمات ثم تمثيله فى صورة دراما . وأخيراً فإن قتل يوليوس قيصر (الفصل الثالث المنظر الأول) يعبر عن نفس الفكرة فى نص مسرحى .

الفصل الرابع

إن الدراما في رياض الأطفال شأنها شأن جميع المراحل الدراسية تعد فى نفس الوقت إنجازاً .

إن نوعية الموسيقى والحركة التى تقدمها الإذاعة البريطانية ليس لها أى غرض درامى . ولاتستطيع أن تساعد العمل فى إطار الحركة ، وذلك لأن المدرس فى داخل الأستوديو لايستطيع أن يشاهد رد فعل الأطفال ، ومن ثم فليس فى استطاعته أن يلائم بين مادته أو تطورها التلقائى المحتمل وبين الفصول الدراسية المختلفة . ولكن من المحتمل أن تؤدى هذه التمارين إلى ارتخاء أجسام الأطفال وتناسق حركتهم وإلى تنشيط حركة خيالية . وفى هذا الإطار قد تكون لها قيمة على إنها استعداد للعمل الدرامى ، ومن الضرورى أن يكتسب الأطفال تجارب كثيرة فى الحركة ، ومن ثم يكتسبون المزيد من لغة الحركة التى ستفيدهم أثناء نشاطهم فى الرقص والدراما . وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه لفرض ممارسة الدراما فإنهم يحتاجون إلى نوع من الحركة لصيقة بموضوع العمل الدرامى المطلوب ، والتى تعد أيضاً استعداداً له .

وعند هذه المرحلة وفى أى سن يبدأ فيه الأطفال الدراما ، فإنه من الأوفق أن يشارك الجميع فى كل شئ طوال الوقت . فإذا اهتم الجميع فإنهم سيتحركون فى نفس الوقت ، ومن ثم فلن يشعر أحد منهم أنه مهمل ، كما إن الطفل الخجول (إن وجد) لن يلفت النظر . وأهم من ذلك أن كل طفل قد يساعد بطريقة لاشعورية الأطفال الآخرين عن طريق انغماسه فيما يقدم به والآراء التى قد يقدمها أثناء الحركة ، فى المشاركة ، إذ إن على الرغم من فردية الأطفال الصغار ، إلا أنهم قد يشعرون بحساسية تجاه الآخرين وتجاه المجموعات الأخرى من الأطفال . وسواء من الناحية الدرامية أو غيرها فليس فى استطاعتهم البدء فى زيادة الحساسية الموضوعية فى مثل هذا السن المبكر . وفى عملية

التطور ، فإن الغلبة ليست للسريع أو للقوى ، وإنما للطفل ذى الحساسية المرهفة .

إن مضمون هذا العمل التعاونى الذى يشغلهم جميعاً ، له الأهمية الأولى ، وليس هناك ما هو أصلح لهم من تقديم قصة يعرفونها جيداً ، وفى الواقع فإن هذه القصة ما هى إلا امتداد لألعابهم العادية وإن كانت ستنتمى للخيال وليس للواقع . فلنأخذ مثالاً "الأميرة النائمة" ، وهى قصة مفيدة ؛ لأن بها العديد من مناظر الحشود . هناك أولاً تعميد الأميرة وحولها الملك والملكة وجميع أفراد البلاط الملكى ، وحين تدخل الكفيلات ، وقد جئن بالهدايا والوعود ، وتتنبأ إحداهن بأن أصبع الأميرة ستشكها مسلاة وستنام بعد ذلك سنوات عديدة يوقظها منها قبلة الأمير . ويأتى بعد ذلك المنظر الذى تجد فيه الأميرة امرأة عجوزاً وهى تغزل ، وتشك أصبعها وينام جميع من فى القصر .

ويأتى بعد ذلك منظر ما بعد مائة عام ، حين يمر الأمير ومعه أتباعه فى طريقهم إلى القصر عبر الغابة ، وبينما يجد الأمير أن جميع أهل القصر نيام ، يبدأ فى اكتشاف القصر ويعثر على الأميرة ، وحين يقّبل الأمير الأميرة تستيقظ هى وجميع من فى القصر ، ويبدأون فى القيام بأعمالهم التى تركوها منذ مائة عام ، وأخيراً هناك منظر الزواج والحفل الذى أقيم لزفاف الأمير والأميرة .

وفيما يلى ما قد يكون عليه العمل – أولاً يقص المدرس أو المدرسة القصة للأطفال ثم يقوم الأطفال ببعض المايم والحركة المبدئية (مع أصوات تساير الحركة والمايم) التى ترتبط بالقصة ، وتأتى بعد ذلك مناقشة قصيرة حول طريقة تقديمهم للقصة مع توجيه بعض الأسئلة ، مثل : من هى شخصيات القصة الذين ستقدمهم ؟ ما هى الأجزاء أو المناظر التى ستمثلها ؟ وبعد ذلك تناقش المناظر منظراً منظراً باختصار ، ثم يبدأ التمثيل وأخيراً تقدم القصة بأكملها .

وفى الحركة المبدئية التى يشارك فيها الجميع تقدم هدايا التعميد فى طابور من حامليها وهم يقتربون من الملك والملكة ثم ينحنون بالتحية أمامهما ، ثم يسمع صوت آلة الغزل ، وطريقة تحرك الشخصيات المختلفة فترى حركة الملك والملكة تتميز بالوقار والهيبة ، ثم تقدم الأعمال التى تتم عادة فى القصر ، وعلى سبيل المثال الطهاة وهم يطهون الطعام

والخادمات وهن يكنسن . والعمال الذين يجلبون المياه أو يقطعون الخشب ، والحراس وهم يسيرون جيئة ورواحاً ، والملك والملكة وهما يستقبلان السفراء ، ثم النوم المفاجئ وهم فى وسط ما يقومون به من أعمال ؛ ويأتى بعد ذلك الأمير وحاشيته وهو يسير وسط الغابة وتسمع بعض الأصوات ، وأخيراً الاستيقاظ العام وعودة المياه إلى طبيعتها مع وجود بعض الأصوات التى تعكس الحياة . وبعد ذلك موكب الزفاف وقد تصحبه موسيقى . إن كلا من هذه المناظر تحتاج إلى نوعيات مختلفة من الحركة حسب الشخصية أو الموقف . ولايجب أن يخاف المدرس الذى لم تكن لديه تجارب مسبقة فى الحركة من القيام بالعمل المبدئى ، وهناك حركات كبيرة ومقنعة وتتواءم مع المادة الخيالية المقدمة ، وأن تكون محصلته ونتاج الخيال حتى يساعد الأطفال على استيعاب القصة ويسلحهم بآراء جسمانية وذهنية حول طريقة التمثيل .

ومن الأوفق أن تقوم الشخصية بحكاية القصة وليس قراءتها ، فإن تأثير حكاية القصة وما يتبعه من الاتصال الشخصى يكون كبيرا ، ويجب أن تحكى الشخصية القصة بإثارة وحماس ، ولكن فى نفس الوقت بهدوء وجدية حتى يشعر الأطفال بالنشوة والإثارة ، وفي نفس الوقت بالأمان ؛ وحينئذ سيرتبطون بالشخصيات المختلفة ويشاركونها فى مغامراتها ، ويشعرون طوال الوقت أنهم فى أمان مع مدرسهم أو مدرستهم ، أو بمعنى آخر يكسبون فائدة مزدوجة . وهذا يعنى أن المدرس أو المدرسة يجب أن يبذل مجهوداً فى حكاية القصة وتمثيلها ، القصة الجيدة التى يحكيها المدرس بطريقة تُحمس خيال الأطفال تعنى كسب نصف المعركة من البداية . إن معظم الأطفال فى استطاعتهم أن يتقمصوا شخصية بطل أو بطلة القصة ومن ثم يأخذون الخطوة الأولى الأساسية للممثل وهى تقمص شخصية بطل خيالى . ومن حسن الحظ أن هناك الآن نوعا من إحياء طريقة حكاية القصص فى بعض كليات التربية . فهذه الموهبة تعد من أهم صفات المدرس المؤثرة .

ويعطى المؤلف بعد ذلك نماذج من قصص الأطفال المشهورة ، والتى يعرفها الطفل الإنجليزى مثّل : الأوزة الذهبية ، وصياد السمك وزوجته ، ملابس الإمبراطور الجديدة ، والأميرة النائمة ، ومعانزل وجرينيل ، بالإضافة إلى قصص من بلاد مختلفة والأساطير

اليونانية . ويمكن هنا أن نضيف بعض القصص المصرية المعروفة .

ولايجب أن يحدث تطويل فى مناقشة طريقة تمثيل القصة ؛ لأن الأطفال سيكونون متعطشين للبدء فى التمثيل بأسرع ما يمكن . وقد لاتكون لديهم أية آراء فى البداية . ولعله من الأوفق أن نركز المناقشة المبدئية على مكان المناظر المختلفة فى الحجرة ، وعن الأحداث المختلفة فى كل منظر ، وعلى اختيار الأطفال الذين سيمثلون الشخصيات المختلفة . ويمكن تغيير الأدوار الأساسية فى كل منظر ، وسنجد مثلا أن معظم البنات يرغبن فى دور الأميرة ، بينما ينافس الأولاد على القيام بدور الأمير فى قصة "الأميرة النائمة" وفى مناظر بعض القصص يمكن لطفلين أو ثلاثة القيام بنفس المنظر ، فمثلا يمكن للعديد من الأطفال التغلغل فى الغابة في نفس الوقت دون أن يؤثر ذلك على سير القصة . ولكن التنظيم الفعلى لتمثيل الأدوار المختلفة فى المناظر قد يحتاج إلى وقت أطول ، وإذا كان للتمثيل أن يُرضى الأطفال فلابد من فعالية التنظيم . وفى المراحل المتقدمة للعمل الدرامي ستقع على عاتق الأطفال مسئولية أكبر فى تخيل المناظر وتمثيلها ، ولكن لايجب فرض ذلك عليهم قبل أن يكونوا على استعداد بتحمل المسئولية ، وفي البداية سيشعر الكثير من الأطفال بالسعادة وهم تحت توجيه المدرس ، فإن هذا سيمكنهم أيضاً من تحقيق نتائج أفضل ومن ثم يزيد من ثقتهم فى أنفسهم ، كما يضمن الانضباط من البداية .

وإذا غاب الإشراف والتنظيم ، فإن الأطفال سيميلون إلى الشعور بالإثارة الزائدة حين يبدأون الدراما ، ويصبح من الصعب تحقيق الانضباط وقد يؤدى ذلك إلى تفكك العمل كله مما يحزن الجميع وخاصة الأطفال . إنه من الضرورى استعمال الحزم ، وفى نفس الوقت البشاشة من البداية ، وفى الوقت المناسب سنجد أن حافز العمل الابتكارى والانغماس فيه ونظام الفن نفسه سيقلل من الحاجة إلى الحزم ولكن الدراما من شأنها دائماً أن تكون ناسفة .

وعلى الرغم من ضرورة التوجيه والتنظيم الإيجابيين لايجب فى أية مرحلة أن نخبر الطفل كيف يمثل دوراً ما . إن التوجيهات مثل : "انطق بهذه الطريقة أو استعمل يديك هكذا" تؤدى إلى الحد من قدرة الطفل الخلاقة ، ويحول الطفل إلى مجرد دمية .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الكثير من الأطفال سينطقون الكلمات أو يتحركون بطريقتهم الخاصة التى تعد أكثر الطرق صلاحية لأغراضهم أو أغراض المدرس ؛ وذلك بفعالية أكثر مما يوحى لهم الكبار . وإذا رأى المدرس أو المدرسة أن هناك طفلا يحتاج إلى مساعدة حتى يحقق أغراضه فإن عليه أن يعيده إلى الصورة ويدعه يعالجها بنفسه ، وعلى سبيل المثال يقول له : انظر إنك رجل شاب قوى يريد أن يصل إلى القصر ويكتشف ما بداخله . والغابة كثيفة بها شجيرات ونباتات برية وأشواك ، ولكنك تحمل سيفاً قاطعاً ، وأنت قوى وعزمك شديد . وإذا استطاع المدرس أر المدرسة تقديم صورة حية فإن خيال الطفل سيتحرك مرة أخرى وستكون النتيجة حتى من الأطفال غير المنتظرين مثيرة للدهشة .

ومن الممكن بطبيعة الحال أن يقدم الأطفال من البداية الكثير من الآراء ، ومن الصواب تجربة ما يسمح به الوقت من آرائهم ، حتى وإن بدوا غير مبالغين بشرط أن يكونوا فعلا متقدمين . ولا توجد تجارب أكثر كبتا من رؤية اقتراحاتهم مهملة أو متجاهلة ؛ ولكن إذا جرب الاقتراح وظهرت عدم فعاليته ، فإن خيبة الأمل لن تكون قوية . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن التجربة والخطأ غالباً ما تؤدى إلى النجاح ، كما إنها وسيلة فعالة للتعلم . إن المشكلة الأساسية في التجربة والخطأ فى العمل الدرامى هى عدم توفر الوقت الكافى والتأثير المحبط من جراء تعطيل التمثيل . وكالعادة ، فإن على المدرس أن يتساهل ، وأن يحاول بصفة مستمرة أن يقيّم الحالة العقلية للفصل . ومن بين أهداف المدرس فى هذا العمل أهمية تحقيق إنجاز ملموس فى كل حصة ، والحاجة إلى التقدم المستمر ، والحاجة إلى استمرار حماس الأطفال . ولكن إذا فقد الأطفال الاهتمام بالقصة ، فإنه من المضر الاستمرار فيها .

إن هذه القصة الممثلة (إن كان لنا أن نطلق عليها ذلك) احتاجت لوصفها إلى كلمات عديدة ، ولكن مثل هذه القصة يمكن الانتهاء منها فى حصة واحدة ، ومن المهم إن أمكن أن يتم توقيتها بحيث تنتهى فى درس واحد فقط فى هذه المرحلة وليس من المرضى عدم إتمام العمل ؛ إذا إنه من المهم للطفل وجود إحساس لاشعورى بوحدة العمل .

وأحيانا ما يكون المايم وحده هو مفهوم الدراما فى مدارس الحضانة ، وهو مايم

على مستوى سطحى لايتعدى حركة جسمانية خالية من أى مغزى عميق ؛ وهذه عينة من الجريمة الكبرى التى يرتكبها بعض المدرسين حين يقللون من قيمة إمكانيات الأطفال ، ويمكن منع النطق تماماً . ففى المايم لايجب الكلام قطعياً ، وقد يكون الأطفال على وشك الانفجار بالكلام ، ونحن نقوم الان بالمايم وفى المايم لايوجد كلام ، ولكن يجب أن نشجع الأطفال على الكلام إن كان هناك حاجة لذلك .

وهناك ظروف يكون المايم فيها وسيلة للتعبير عن الأفكار من الدراما المنطوقة ، فعلى سبيل المثال يمكن الارتياح حين يقوم ثلثا الأطفال بقراءة قصة شعرية ، بينما يقوم الثلث الآخر بالتعبير عن الأحداث عن طريق المايم . وهناك فعلا مدرسة فكرية ترى أن القصة الشعرية ، باعتبار إنها شكل فنى قائم بذاته لايجب تقديمها عن طريق وسيلة أخرى ، وأيضاً نجد أن موضوعاً مجرداً يمكن التعبير عنه بطريقة أوقع بالمايم أو الحركة وليس بالدراما المنطوقة ، فعلى سبيل المثال تتويج الملك أو المناظر الريفية . وهناك أيضاً المواقف العملية الخالصة حين لايكون من غير المستحب أو من الصعب بناء مناظر ، ومن ثم يجب أن يقوم الأطفال بالتعبير عنها بالمايم أو الإدعاء . ويجب على الأطفال تناول المناظر غير المرئية بخيال حقيقى ، وهم سيفعلون ذلك إذا ما انغمسوا فى الموقف المتخيل ، ولكن قد يحتاجون إلى شئ من التدريب على تقدير الصفات الجسمانية مثل الوزن والشكل . وهذه الظروف هى ظروف استعمال المايم الحرفى ، وهى ظروف مرتبة بحاجة محددة . "عليك أن تتوج الملك . فما هو حجم التاج ؟" وما المادة المصنوع منها ؟ وما ثقله ؟ وما شكله ؟ وكيف ستضعه على رأس الملك بحيث يكون مستريحاً . والمايم الحرفى بدون مواقف تخيلية يعتبر مضيعة للوقت .

وغالباً ما يكون العمل الدرامى فى مدارس الحضانة مزيجاً من الحركة والمايم ، بالإضافة إلى بعض الأصوات أو الحديث الذى يضاف تلقائياً . ولذلك يجب تشجيع الحديث والمؤثرات الصوتية ، وعلى الرغم من أن غالبية الأطفال يتكلمون بلا انقطاع ، إلا أنهم أحيانا يشعرون بالخجل من الكلام أمام الآخرين . ويمكن التغلب على هذه الصعوبة إذا كان خيالهم مرتبطاً بالموقف الذى يشرح ، وإذا كانت هناك آراء مقنعة لإدخال الحوار . ومن المفيد إيجاد مساعدات بجانب الحديث للأصوات المختلفة مثل الأمطار والمياه إذا كان

الأطفال يقدمون قصة سيدنا نوح أو العواصف فى قصص معينة ، كما إن إحداث هذه الأصوات سيروق للأطفال ويدخل عنصر الاستمتاع لديهم . ولكن غالباً ما يتكلم الأطفال معاً فى نفس الوقت ، وهذا شئ لايهم بالمرة إلا إذا أدى إلى تعطيل سير القصة ، ومن جانب الجمهور لايهم إذا تكلم شخصان أو أكثر فى نفس الوقت ، وذلك لسبب بسيط وهو أنه لايجب أن يوجد جمهور .

لايجب تواجد الجمهور ، ومن ثم لا داع لوجود تقنية مسرحية . لايجب تقديم حفلات للجمهور فى مدارس الحضانة ، إلا إذا كان ذلك الجمهور أحد الفصول الأخرى فى المدرسة ، لأن ذلك شكل من أشكال اللعب التلقائى مثله مثل الضحك والبكاء والقفز حين يشعر الطفل بالسعادة والرقص والعدو لمجرد الإحساس بالقوة والرضا الجسمانى . إن الحفلة تعنى نوعاً من التنظيم لما سيتم تقديمه ، وهذا من شأنه أن يقتل التلقائية مهما كان الحذر . إن دراما الأطفال الصغار يجب أن تُترك لتنساب دون أية عوائق ، ويجب منع الحفلات التى تقدم إلى جماهير من الكبار على الرغم من ضغط الآباء الذين يقولون : "ولكن الأطفال يتمتعون بذلك ". وهذا حقيقى فهو تسلية عظيمة لهم . ولم يستمتعون بذلك ؟ إن الأطفال يستمتعون بمعظم الأشياء ، ولكن الاستمتاع فى حد ذاته ليس مقياسا للممارسة النافعة ، وإن كان بعض المدربين يرون فى الاستمتاع هدفا تربوياً بدلاً من أن يكون مجرد وسيلة أو إنتاجا ثانوياً إنه من السهل جذب الأطفال إلى التباهى أمام آبائهم وأمهاتهم وأصدقائهم ، وأحيانا ما تكون هذه الحفلات مجرد مناسبات للتباهى . إن الأطفال لم يصل نضجهم بعد إلى درجة ربطهم بموقف أو بدور فى مناسبة عامة ، والتمثيل أمام جمهور لايعود بأية فائدة على الأطفال إلا إذا انغمس فى المسرحية وشعر أنه جزء من مجموعة تعمل معاً فى المسرحية . إن الأطفال عادة واعون بأنفسهم وبملابسهم والماكياج ، كما أنهم واعون بجمهورهم ، ولكن لكى يسعدوا بدورهم وبمواقف المسرحية وبالشخصيات الأخرى وبالجمهور الذى يخاطبهم ، يجب أن يكونوا أكثر نضجاً وفى استطاعة الأطفال القيام بهذا ، ولكن فيما بعد وليس الآن .

بالإضافة إلى ذلك ، فإن الأطفال عادة ما يتدربون على أدوارهم وحركاتهم وآدائهم قبل تقديم الحفلة ويريد المدرس المسئول ، وبطبيعة الحال ، أن يقدم عرضاً جيداً ، وهذا

يعنى عرضاً جيداً من وجهة نظر الكبار ومن فى مستواهم .

إن الأطفال كثيرا ما يستغلون لإنتاج أجازة للوالدين ، وإذا كان مجهود الأطفال الذى كونوه هم أنفسهم سيعرض فى حفل ما ، فإن هناك إغراء لتحسين هذا تبعاً لتفكير الكبار ، ومن ثم سيتكرر استغلال الأطفال مرة أخرى . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الكبار يطبقون وجهة نظرهم على تمثيل الأطفال ، ويعلقون عليه "بكم هو لطيف" وسنجد أن وجهة نظر المدرس المتحمس يمكن تلخيصها فيما قال أحدهم لمفتش : إن الأطفال دائماً يخيبون أملنا فيهم فى ليلة العرض .

وهناك الكثير من المدرسين الذى يعارضون بقوة هذا الرفض الشامل لتقديم عروض الكبار فى مدارس الحضانة رافضين حقيقة الآراء التى أشرت إليها ، إنى أعتقد أنه بخلاف عدد قليل من الاستثناءات ، يجب منع العروض للكبار فى المدارس الابتدائية أيضاً مع الحضانة .

ولكى يحصل الأطفال على الرضا التام للعمل الدرامى يجب أن ينغمسوا فيما يقومون به، وقد يكون الانغماس صعباً حين يعرفون الدراما لأول مرة أو فى بدء درس يخصص للمايم أو الدراما . وهناك وسائل عديدة للتغلب على هذه الصعوبة ، يجب استعمال بعضها باقتصاد ، ومن هذه الوسائل الموسيقى وآلات النقر واستعمال الأطفال للأصوات . وباستعمال هذه الوسائل المساعدة ، فإن الريتم القوى هو الذى يؤدى إلى تراخى الجسم ، وسهولة الحركة بل أحيانا فى فك المشاعر وكلها تساعد على التعبير عن الأفكار فى شكل دراما أو رقص أو حركة . ولايجب أن نتخوف من المشاعر فى الفصل الدرامى ، والمعروف أن فى إمكان الأطفال الخروج من أية حالة نفسية فى جزء من الثانية ، وذلك إذا كانت تلك الحالة خلقها خيال الطفل ، وليست واقعاً وإن كانت قد تستمر لفترة فى ذاكرة الطفل . ونحن نصرح للأطفال بمشاهدة بعض المواقف العاطفية فى التليفزيون أو السينما ، وتكون تلك المشاهدة سلبية . أما فى العمل الدرامى فى المدارس فإن مشاركتهم العاطفية ستكون إيجابية ، وذلك لايعنى أن نوعية القصص التى تشكل العمل الدرامى فى الحضانة ستحتوى على الكثير من العواطف وما يوجد منها سيكون بسيطاً وعادياً . وعلى

الرغم من ذلك فإن هذه المساعدات يجب أن تستعمل بشئ من التحفظ ، كما يجب تفادى العواطف الرخيصة والمبالغة العاطفية بأى ثمن . ومن الأوفق أن يستطيع الأطفال المشاركة فى مواقف خيالية دون الحاجة إلى مساعدات مصطنعة .

وتعد الملابس والمناظر من أبسط المساعدات وأكثرها تأثيراً ، وكلما كانت هذه بسيطة كلما استطاع الأطفال أن يستخدموا خيالهم حيالها ، ومثال ذلك قصاصات الأقمشة لتستعمل أردية والخواتم والخرز والعصى الطويلة لتستعمل كرماح والأقصر منها كسيوف والتيجان من الورق المقوى . وإذا وضعنا التاج على رأس الطفل ، فإنه سيرى نفسه ملكاً فى الحال ويتخذ أشكالاً جديدة فى الحركة والحديث ، وسيلعب ذلك الدور لفترة طويلة . وصندوق الملابس يستعمل فى مسرحيات الأطفال أنفسهم وفى الدراما كذلك ، ومعظمنا نستمتع بارتداء الملابس لتقمص شخصيات أخرى أو لنعمق من أنفسنا . وإذا ما غرسنا ذاتيتنا فى الخيال ودلكناها ، فإننا سننمو ونزدهر . وإذا نحن استطعنا أن نتنبه من ذلك الخيال مثل ما يفعل الأطفال ، وبشرط أن يكون خيالنا مبنيا على الواقع فالملوك أشخاص واقعيون ، وإن لم نستطع أن نصبح واحدا منهم ، ولكن الغول ومارد الفضاء مخلوقات غير واقعية ، فلن يحدث أى ضرر لنا ، بل وستكون خيراً كبيراً للأطفال .

ومن الأمثل وجود مكان واسع للعمل الدرامى الناجح ، وذلك لكى يستطيع الأطفال التحرك بحرية ، وحتى يمكن تقديم مناظر متعددة فى نفس الوقت إذا دعت الحاجة إلى ذلك . وتعد قاعة المدرسة العمومية أصلح مكان للدراما ، ولكن إذا تعذر الحصول عليها فما العمل ؟ إن معظم الفصول هذه الأيام واسعة وبعضها به أثاث يمكن تحريكه بسهولة وبقليل من التدريب يستطيع الأطفال أن يعدوا مساحة فى وسط الحجرة أو في جانبها وذلك فى وقت قصير . وقد لاتكون هذه المساحة كافية لحركة كثيرة ، ولكنها كافية للعمل الدرامى ، ومن المهم إن أمكن أن يشارك كل تلميذ فى الفصل اشتراكا نشطاً فى العمل . وليس من المرضى أن يكون جزء من تلاميذ الحضانة جمهور المشاهدين ، ومن المؤكد أننا لن نحصل على تعليق مفيد منهم فيما بعد . ولكن بعض الفصول مساحتها صغيرة كما إن أثاثها ضخم ويصعب تحريكه فما العمل إذن ؟ لايوجد بعد ذلك إلا المساحة الموجودة فى مقدمة الفصل أو المساحات بين الأدراج أو حتى الأدراج نفسها ، وأحيانا يوجد الهواء الطلق .

إن الحل الحقيقى لمشكلة المساحة الضيقة ليس مادياً ، ولكنه فى الخيال . إنه يوجد فى نوعية المادة التى تستعمل في أغراض درامية وتقديمها إلى الأطفال بطريقة فعالة . وإذا وجدت القصة المشوقة أو موضوع مشوق ويقدم بطريقة مثيرة ، فلن يكون من الصعب التغلب على مشكلة المساحة . إن أحسن الأعمال فى أى موضوع قد تتم في أسوأ الظروف . إن الانسجام فيما يقدم يقضى على أية عوائق ، ومن الضرورى أن يحسن اختيار المادة حتى تكون الحركة مناسبة للمساحة . وهناك من يحل مشكلة المساحة المحدودة عن طريق تقسيم الأطفال إلى مجموعات صغيرة تأخذ دورها فى النشاط ، ولكن لابد من تنمية العمل الجماعى فيما بعد ؛ إذ إن أطفال مدراس الحضانة ليسوا على درجة كافية من النضج . وسنناقش موضوع المساحة المحدودة فيما بعد .

ومن الضرورى فى حالة وجود مساحة كافية أن يستفيد الأطفال منها . إن المنصات الخفيفة التى يمكن للأطفال حملها ، وإن كان يصعب عليهم تحريكها ، تعد مساعدات ثمينة ودوافع هامة . وحين يقوم الأطفال بتجهيز هذه المنصات لتوافق نشاطهم ، فإنهم يتحولون إلى مصممى مناظر مسرحية . إن المنصات إذا ما رتبت بطريقة صالحة يمكن أن تصبح قاعة العرض أو قلعة أو برج أو سفينة ، والحد الوحيد هو خيال الأطفال . إنها أحجار كبيرة للعب الأطفال وبسبب هذا الحجم ، فإنها محفزة لهم .

الفصل الخامس

يبدو الكثير من الصبيان والبنات ما بين ٩ ، ١٠ ، ١١ عاما وكأنهم فى ذروة نموهم وهم يظهرون وقد وصلوا إلى حالة من تحقيق الذات تعد فريدة فى نوعها ، وقد يمتازون حين يكبرون رجالا ونساء بكثير من الكرامة والتميز ، ولكنهم سيظلون وهم أطفال فى سن ٩ و ١٠ و١١ أفضل منهم فى سن ٤٠ أو ٥٠ أو ٦٠ وبطبيعة الحال العكس يكون صحيحاً أيضاً ، ولكن الشئ المهم هنا هو أنه فى المستويات العالية بين تلاميذ المدارس الابتدائية سنجد أطفالا لهم مواهب وإمكانيات عديدة ، وأحسن طريقة لخدمة هؤلاء هى أن تنمى هذه المواهب والإمكانيات إلى أقصى درجة ، وإذا نحن ضمنا استقلال شخصيتهم الآن ، فإننا نعدهم للمستقبل أحسن إعداد . إن التعليم هو فى الواقع إعداد للحياة غيرمباشر ، إنه أساساً وبطريقة مباشرة إنجاز للحاضر .

والسؤال هو كيف تساعد الدراما فى جميع نواحيها تنمية هؤلاء الأطفال الموهوبين وغير الموهوبين على حد سواء ؟ وما هى المواهب بالذات التى يمكن تحقيقها فى العمل الدرامى ؟ إن ذاكرة الأطفال فى هذا السن تعد فى أحسن حالتها . إن أذهانهم عادة تكون حادة ومزدهرة ونضرة لم تغرق بعد فى معلومات محشوة غير مفيدة . وجميعهم تقريباً يتمتعون بخيال فى استطاعته أن يرتع دون أية قيود فوق تجاربهم المباشرة أو المكتسبة . إن بعضهم يتمتع بالعين التى ترى والأذن التى تسمع ، التى تميز الشعراء . وبعضهم ذو أحاسيس مرهفة أو ملاحظة صادقة وذلك فى حدود اهتماماتهم التى كثيرا ما تكون واسعة . إنهم رومانسيون ومتحمسون ذوو حب استطلاع بنهم وممتلئون بالتساؤل ، يعبدون البطل ، أقوياء وقادرون ، رقيقيو القلوب وصارمون ، إنهم يعرفون الكثير عن ماهية الحياة ، وسلوكهم طائش وفطرى ، بل قد يتصفون بالأنانية القاسية . إنهم يتعطشون لكى يصبحوا بالغين . وفى حدود مناسبة يمكن أن يكونوا على درجة عالية من المسئولية إنهم يحبون ويكرهون من قلوبهم وبعمق شديد . إن مدى قدراتهم واسع إلى درجة عالية . ومن المؤسف أن هذه البشائر

الغزيرة أحيانا ما يطفئ بريقها درجات متفاوتة بين سوء الصحة البدنية أو الذهنية أو العاطفية أو النفسية ، ولكنها في أحسن الظروف مرحلة مجيدة من الحياة .

إن الدراما الابتكارية تكون بكل تأكيد في أروعها في المدارس الابتدائية . إن بعض النشاطات الدرامية في هذه المدارس يمكن بمقارنتها بأحسن ما يكتبه أو يرسمه الأطفال في هذا السن ، إن العمل الابتكاري الجميل في الدراما يمتاز ببعض الصفات المشتركة في أية مدرسة ، وهي : الانغماس التام والتصرف الجاد المخلص في العمل القائم ؛ وحركات حرة منسابة ، وملكة للابتكار عادة ما تقدم وتنتهي بشئ غير منتظر ، وحديث موجز وصريح وقاطع ، لأن الكلمات ذات إحساس في النفوس ، ونتائج يتم التوصل إليها في اقتصاد شديد أو غير موجود بالمتفرجين ، وحساسية متزايدة من جانب الممثلين تجاه بعضهم البعض .

إن حقيقة أن أول مرة تعكس الابتكار في أفضله ، وحقيقة أن التكرار يجلب دائماً تغيرات حتى في الكلمات والحركات المعروفة - ومن وجهه نظر المتفرجين الكبار النسيان بعد فترة أن هؤلاء مجرد أطفال ؛ والشعور الذي نشأ من رؤية شئ أجيد عمله وإحساس بأن ما نراه هو الحقيقة ، فكيف تحقق هذه النتائج الرائعة ؟ وأولاً ما هو التقدم السليم في أشكال الدراما في المدراس الابتدائية ؟ متذكرين أنه في حالة أي فن لايوجد ما هو صواب وما هو خطأ ولاتوجد وصفات معينة للنجاح . هناك فقط الصدق والكذب كما يراه الفنان أو الفنانون . إن ما يبدو صدقاً وصواباً للبعض قد يكون كذباً وخطأ للبعض الآخر ، ويجب أن نتذكر أيضاً أنه كما هي الحال في أي مشروع مدروس إن التقدم شئ أساسي وإنه لابد في مواجهة الأطفال حين يكونون على استعداد ، بمتطلبات أكثر إرهاقاً .

ولو أردنا الكمال ، فإن الحركة يجب أن تستمر كجزء منتظم من المقرر - كما هي الحال في المدارس الابتدائية - حركة ذات طبيعة عامة وحركة منخفضة كاستعداد للقيام بعمل درامي . إن الحركة ذات الطبيعة العامة يجب أن تحتوي على خلق آراء وموضوعات درامية أو شبه درامية في صورة حركة ومايم ، مع إضافة الصوت إذا

دعت الحاجة إليه . وإليك بعض نماذج هذه الآراء والموضوعات - الأعياد ، وتنصيب الملك أو الرئيس ، شعائر دينية ، القبطان ، عاصفة فى البحر ، وبعض القصص الأسطورية الاغريقية والمصرية ، الطاعون وغيرها من القصص التاريخية ولايوجد داع لتأكيد أهمية مثل هذا النوع من الحركة خاصة فى هذه المرحلة . ويجب أيضاً الاستمرار فى المايم سواء أكان كإعداد للعمل الدرامى أم كجزء أساسى له . أما ما بعد ذلك ، فإن التقدم فى العمل يمكن أن يكون كما يلى :

الاستمرار فى القصة الممثلة بمشاركةجميع الأطفال كلما أمكن ذلك ، كما يحدث فى المدارس الابتدائية ، ولكن مع استعمال أشعار تتطلب مجهودا من الأطفال ، واختيار ما يحتوى منها على حيوانات مثل قصة سيدنا نوح التى تؤكد صلة نوح بالله والصراع بين نوح وهؤلاء الذين لم يعتقدوا فى نبوءاته أو موقفه تجاه الله - وصراع نوح مع عائلته المشاغبة .

وطبيعى إنه من هذه القصة الممثلة سيتبرعم التطور التالى ، وفيه هذه القصة التى يقدم بعض أجزائها ويمثلها مجموعات صغيرة من الأطفال ، ومن الواضح أن جميع الأطفال سيكونون واحدة أو أخرى من هذه المجموعات . ولكن لايجب أن نصل إلى هذه المرحلة حتى يكون الأطفال على استعداد لها ، وذلك سيأتى حين يكون فى استطاعتهم تقديم آراء صالحة وعملية خاصة بتحويل القصة إلى دراما ، وحين يكون فى استطاعتهم أن يضفوا على الدور الذى يقدمونه نوعا من الشخصية ، وحين يستطيعون التحرك وإلقاء حوار تلقائى بشئ من الإقناع والثقة ، وفوق كل هذا أن يكون فى استطاعتهم أن ينغمسوا فيما يقومون به . وقد يحتاج ذلك إلى وقت ، ولكن المدرس الحساس والموضوعى سيعرف بحاسته حين يكون الأطفال على استعداد للتقدم إلى مرحلة أخرى .

ومن القصص الممثلة التى تصلح للعمل الجماعى قصة الابن الذى تاب ، وهى إحدى قصص الإنجيل ، والمنظر الأول يمكن للفصل كله عن طريق الحركة والمايم أن يبين الخلفية البدائية والزراعية العائلية أثناء الربيع مثلا ، وفى هذا المنظر نجد الابن

الأكبر وهو مع أبيه ، يوجه العمل الزراعى بمهارة وضمير ، بينما الابن الأصغر يقول لأمه إنه تعب من الحياة فى هذا المجتمع البدائى ، وإنه يريد تجربة الحياة فى المدينة الكبيرة ، وتعقد الأسرة مؤتمرا ، ويترك الابن الأصغر البيت ومعه خاله . ونرى بعد ذلك مجموعات مختلفة تقدم فى مناظر منفصلة الابن الأصغر وهو يبذر ماله فى حياة صاخبة ، ثم بعد ذلك حين يعمل راعيا للخنازير نظير مبلغ ضئيل أثناء المجاعة . ولاتعنى الحياة الصاخبة المجون والفساد ، فهناك طرق محترمة عديدة لتبديد الثروات ، ويمكن هنا وضع منظر رعاية الخنازير فى مكانه المناسب فيما بعد حين يقول الابن : سأقوم وأعود إلى أبى ، ويمكن أن يكون هناك ابن تائب فى كل مجموعة من الأطفال ، وبذلك يمكن لتلاميذ الفصل جميعاً أن يشاركوا فى منظر المجاعة ، الذى يمكن القيام به عن طريق الحركة ويتبعه بعد ذلك منظر الابن التائب ، واستقباله السعيد سلوك تلك الشخصية المأساوية ، الابن الأكبر ، والاحتفالات ، ويمكن بطبيعة الحال معالجة نفس القصة بطريقة حديثة .

وقد تكون هناك حاجة إلي العديد من الحصص لحكاية القصة ومراجعتها والحركة البدائية والمايم ومناقشة المناظر العامة وتنفيذها ، ومناقشة المجاميع للمناظر الجماعية وتنفيذها ، وتجميع القصة الممثلة وتقديم بروفة عامة ، ولايهم طول الوقت ما دام الأطفال منغمسون فى القصة ، ولكن يجب أن يستعيدوا التركيز بعد كل فترة من الزمن . وسينتج ذلك عن طريق بعض التمرينات الحركية .

وبعد التجربة فى العمل مع مجموعات صغيرة ، يجب التخطيط لمناظر تؤدى إلى تقدم قصة ما يشارك فيها الفصل كله ، بعد ذلك فإن المرحلة التالية هى إعطاء الأطفال قصة كاملة ، توزع مناظرها على مجموعات مختلفة ، ثم تقدم بعد ذلك لتكون شيئاً متكاملاً . ويمكن للأطفال الذين ليس لهم دور فى أى من المناظر أن يكونوا إذا أرداوا جزءا من الحشد تحت إشراف مخرج ذلك المنظر . إن ميزة مثل هذا النوع فى العمل الجماعى هى أنه من وقت إلى آخر سيشارك الجميع فى مناظر الآخرين ، ولكن ستوجد أدوار هامة لمعظم الفصول حين تقدم مناظرها الخاصة ، وبذلك سيشاهد الجميع مناظر الآخرين ، وقد توجد تفسيرات مختلفة لنفس الشخصيات أو لنفس المواقف ، وكذلك

ضرورة ربط المناظر بعضها ببعض ؛ وتولى الفصل المسئولية شبه التامة لتحويل القصة إلى دراما .

وقد تكون المرحلة النهائية للقصة الممثلة التى تنتهى تدريجياً إلى عمل مجاميع هى أن نعطى الأطفال موضوع المسرحية ، ونناقش معهم المناظر التى يمكن تقسيمها إليها وتحديد مجموعة كل منظر من المناظر ، ثم يتم العمل كما وصفنا من قبل . ويمكن اختيار مسرحيات مختلفة تقدم قصتها فى صورة مبسطة مثل : مكبث ويوليوس قيصر وترويض النمرة وريتشارد الثانى وريتشارد الثالث وهنرى الرابع وهنرى الخامس والليلة الثانية عشرة ومعاملة وكوريولانس والعاصفة واسجون وسانت جون وتوبياس والملاك والكونت دى مونت كريستوا ... إلخ ، ويكون من المفيد فيما بعد أن نبين لهم كيف كان شكسبير وغيره من المؤلفين يؤلفون قصصهم ، ثم إذا استمر الاهتمام من جانب الأطفال نطلب منهم تقديم مناظر المؤلفين بطريقتهم الخاصة . ويكون ذلك نوعاً من المقدمة لبعض كبار كتاب المسرح ، وهى مقدمة يمكن متابعتها فيما بعد .

وقبل أن نفكرفي نوع العمل الجماعى المعروف عادة باسم الارتجال ، يجب أن نقول شيئاً عن مناقشة الأطفال حول العمل الدرامى : إن المناقشات المبدئية مهمة حين نقدم للأطفال مجرد ملخص للقصة ، إذ إنه بهذا الدافع وحده يعتمدون على خيالهم لمعظم التفاصيل ، وقد يحتاجون هنا إلى بعض المعونة .

ومن الواضح أنه كلما كانت أفكار الأطفال قبل البدء فى العمل مثمرة كلما حسنت نوعية الدرما التى ستنتج ؛ ولكن كلما أسرعنا فى بدء الأطفال للتمثيل كلما شعروا بالسعادة . إن المناقشة الزائدة قبل بدء العمل من شأنها أن تؤدى إلى القلق ، وعادة ما يكون المدرس الذى يسعى إلى الكمال فى الفصل محبا لنفسه . إن القرارات التى يجب أن يصل إليها المدرس والتلاميذ بعد المناقشة التى تدور قبل القصة الممثلة هى : ما عدد المناظر التى تقسم إليها القصة ؟ وما هى الشخصيات التى نختارها ؟ وما هى طبيعة هذه الشخصيات ؟ وما الذى سيحدث فى المنظر الأول؟ فى أى ركن من هذه الحجرة ستقدم الدراما ؟ من الذى سيمثل منها ؟ كيف سيتحركون أو يقفون أو يجلسون ؟ ما الذى سيقولونه ؟ ومن المفيد أن نناقش المناظر فى القصة كلا على حده ، ثم تمثل المناظر بمجرد تجهيزها للتمثيل ، وأخيراً عرض جميع المناظر الواحد تلو

الآخر دون توقف .

وبهذه الطريقة يمكن أن يبدأ التمثيل فى وقت مبكر . ومن المستحسن القيام ببعض الحركات الإعدادية أو المايم بعد شرح ملخص القصة وقبل كل منظر ، وأن يتم هذا مع الجميع حتى ولو كانت الحركة تهم شخصاً واحداً فقط . إنها ستكون تجربة مفيدة للجميع وستساعد على إعطائهم إحساساً بالمنظر . وقد يكون من المستحسن أن تتم هذه الحركة قبل توزيع الأدوار ؛ إذ قد تبين هذه الحركة من فى استطاعتهم القيام بأدوار معينة بطريقة مؤثرة .

وقد تكون مناقشة بعض الأسئلة مفيدة ، مثل السؤال الهام ، ما الذى سيقولونه مفيداً ؛ إذ قد تؤدى إلى مناقشة حول مدى انطباق بعض السطور المقترحة على الشخصية التي تنطق بها ، وذلك يعطى المدرس فرصة شطب ما هو هايف أو عامياً أكثر من اللازم ، ومن ثم يقوم المدرس بوضع مستويات خاصة باللغة لإنجليزية القومية . إن التفكير ومناقشة الديالوج الصالح والمميز لشخصية وموقف قد يكون أحد العناصر الأكثر ابتكاراً فى المشروع المدروس كله .

إن المناقشة التى يديرها المدرس المتحمس والمفكر يمكن أن تضيف الكثير إلى المفاهيم الخيالية للقصية ، ويمكن عن طريق استعمال وسائل سقراط (وخاصة لماذا ؟) أن تترجم القصة إلى حركة ، ومن ثم فإنها تصل إلى عقول الأطفال ، ليس فقط فى شكل صور ذهنية ، ولكن أيضاً فى الظروف التى تقدم فيها القصة ، كاستعمال الفصل واعتبار مكتب المدرس منصة للقضاة ، بينما توضع آلات التعديب فى الجانب الآخر من الفصل وتوزع الأدوار على الأطفال . ويمكن أن تتحول الحيطان العارية إلى أحجار وأقواس قوطية مثل أقواس قصور العصور الوسطى ..ويمكن إعداد الخشب والنار ، ويتقمص الأطفال الشخصيات المختلفة .

ويتبادل المدرس مع التلاميذ أسئلة عديدة حول ملابس سانت جون ولونها وملابس القضاة الذين يحاكمونها ، وغير ذلك من التفاصيل .

وتدريجياً سيكتسب الأطفال تجارب مفيدة تجعلهم أكثر دقة فى تقديم القصة ولاتعطى أى مجال للفهلوة . والدقة الزائدة غير مرغوبة ، ولكن فى ذات الوقت لابد أن

تكون الكلمات والحركة المرتبطة بالقصة على درجة عالية من الدقة . وفيما بعد سيصبح وضوح التعبير أهمية أولى فى هذا الفن ، وفى غيره من الفنون . إن الأفكار والعواطف والحركة والأحاديث غير الواضحة وغير المتماسكة تؤدى إلى دمار الدراما ، وعلى المدرس أن يؤكد المرة بعد الأخرى ضرورة وضوح التعبير ، وإن كان عليه فى البداية أن يقوم بنفسه بتوضيح ما يصعب على الأطفال ، ومن المهم فى النهاية تأكيد الوصف الدقيق .

وقد لاتكون مناقشة الشخصيات مفيدة فى البداية ، وفى القصص التى تصلح لهذا السن لايوجد دا ع للوصف الزائد للشخصيات ، بل يكتفى بإشارات بسيطة . ولكن من المفيد حتى فى البداية أن نشجع الأطفال أن يضيفوا إلى الشخصيات التى يمثلونها شخصية متخيلة سواء كانت بيضاء أو سوداء . وقد تكون تجاربهم مع الناس قليلة ، ولكنها غالباً ما تكون حية ، وقد يوجد فجوة بين العالم الحقيقى للتجارب الشخصية وبين عالم الخيال فى القصة المقدمة كدراما ، ويمكن التغلب على هذا عن طريق المناقشة ، ولكن لابد أن يقوم الأطفال ، منذ البداية ، أن يملأوا بأنفسهم صفات الشخصيات التى يقدمونها ، وسيجعل هذا عملهم أكثر تسلية لهم وللآخرين . فعلى سبيل المثال يحاولون الإجابة على أسئلة مثل : كيف كانت طبيعة أب جان دارك وأمها أو أبناء نوح أو نوح نفسه ، ولايكتفى بوصفهم على أنهم طيبون . ومن المهم أن يلاحظ الأطفال بعطف شخصيات الاخرين لأسباب عديدة ، بأن ذلك يعد شيئا أساسياً فى الدراما ، وقد يعطى الأطفال تفصيلات عديدة في قصة سيدنا نوح ويستطيع المدرس الذى يوجه تلاميذ أذكياء أن يصل إلى نتيجة مفيدة عن طريق توجيه الأسئلة ، مما يؤدى فى النهاية إلى رسم صورة حية لسيدنا نوح .

ويأتى بعد ذلك السؤال لماذا ؟ وهو سؤال له قيمة خاصة فى توضيح الآراء ، ففى قصة الابن التائب مثلا يمكن توجيه أسئلة عن سبب تركه البيت ، ولماذا تركته الأسرة يذهب ؟ وقد تبدأ أثناء المناقشات خلافات فى الآراء بين الأطفال ، وقد تكون مثل هذه الخلافات ذات قيمة عالية سواء للمستمعين أو للممثلين .

ومن المحتمل أن يتقدم الأطفال بآراء متعددة ومختلفة ، وعلى المدرس أن يستخلص منها القرار النهائى بسرعة اختصارا للوقت ، ولكن إذا كان هناك وقت كاف فمن الأفضل أن يجرب فكرتين أو ثلاثة ، ليرى أيا منها يصلح للتبنى ، كما أنه يعطى

الأطفال فرصة تقرير ذلك فيما بينهم . وبالرغم من ذلك ، فإن المدرس الذى تعوزه التجربة قد يجد من الصعب أن يضحى بآرائه هو . وقد تبدو أفكار الأطفال بلا ذوق أو معنى أو مغزى ، ولكن عليه فى بادئ الأمر أن يتقبل هذه الأفكار إذا لم تتدخل فى النمو الدرامى للقصة . ويمكنه فيما عند تحويل القصة إلى دراما أن يقدم بعض التحسينات بغرض وضع مستويات رفيعة .

وبقدر الإمكان لايجب أن يقوم المدرس بالإملاء ، وعليه أن يعطى للأطفال أقصى مسئولية ومبادرة ، وهذا يعنى أن التصويت قد يلجأ إليه فى النهاية . ولكن على المدرس أن يحمى رأى الأقلية إذا اعتقد أن هذا الرأى صادق من الناحية الفنية ، وهناك فترات حين تنشط أفكار الأطفال أو حين لايبدون تقدماً كافياً ، وحينئذ يصبح على المدرس أن يضع القوانين ؛ إذ إنه موجود للتوجيه والقيادة ، كما إن الأطفال لايحبون تطبيق طريقتهم طوال الوقت .

ومن الواضح إنه على المدرس أن يحاول توزيع الأدوار الأساسية ومواقع المسئولية توزيعا عادلاً ، ولكن ماذا يفعل مع الأطفال الذين لايرغبون فى التمثيل أو يريدون تقديم كل دور والإخراج أيضا ؟ لايجب أن يعطى المدرس الفرصة لهؤلاء الأطفال لسرقة الأضواء طوال الوقت ، وقد يمكن الحد من غرورهم بإعطائهم أعمالاً قليلة المسئولية فى الوقت المناسب . إن هذه العملية غالباً ما تؤدى إلى العبوس أو عدم التعاون ، ومن المصلحة وتوفير الوقت أن نكسب هؤلاء فى جانبنا ، وإذا لم نصمم أن يقوم الأطفال غير الراغبين فى المشاركة بالتمثيل والاكتفاء بالمشاهدة ، وإذا نحن شجعناهم على التعليق على العمل الدرامى ، فإنهم غالباً ما يرغبون فيما بعد فى المشاركة حين يرون مدى الإمتاع والسعادة التى تنعكس على وجوه الأطفال ، وفى هذه الحالة يمكن ضمهم بهدوء إلى أحد مناظر المجاميع دون أن يلاحظوا ذلك .

إنهم فى حاجة إلى أن يشعروا أنهم جزء فى الكل ، وهناك أعمال مختلفة يمكنهم القيام بها مثل مدير المسرح أو سكرتيرة المخرج أو فى تغيير المناظر ، وهى أعمال حقيقية أو معدة لهم خصيصاً .

الفصل السادس

الارتجال يعنى بكل بساطة تأليف موقف ما أثناء حكايته عن فكرة أو موضوع أو حدث . وهو ابن العم الأول للعبة "عروستى" ، التى نلعبها فى المناسبات .

وهو يتطور بصورة طبيعية من القصة الممثلة ويكون إذا ما أتقن من أرفع أشكال الدراما الابتكارية . بل والعمل الابتكارى للطفل فى أى شكل آخر من أشكال الفنون . ويمكن أن يقوم بتمثيل ذلك الموقف مجموعة من الأطفال من أى حجم ، ويمكن أن يحتوى على حوار ومايم وحركة ودراما راقصة ، وسنركز فى هذا الفصل على أكثرها شيوعا ، وهو قيام عدد من الأطفال بتقديمها مستعملين الحوار والمايم .

قد يكون للارتجال نتائج عديدة قيمة بالإضافة إلى تلك التى ذكرناها فى فصل سابق . وحين يبدأ أطفال المدارس الابتدائية فى استعمال ذلك ، فإنهم بعد إعطائهم الموضوع سيميلون إلى الوقوف ورؤوسهم متقاربة وكلهم يتحدثون فى وقت واحد لمدة دقيقتين ، ثم بعد ذلك لمدة نصف ساعة ، إلا إذا أوقفهم المدرس أو يتحدثون لمدة نصف ساعة ثم يحتجون بأنهم غير مستعدين ثم يقدمون عرضهم لمدة دقيقتين ، ويبين المثال الأول إنه من المحتمل ألا يكون لديهم أية أفكار ، وإن الأطفال revelling فى عملهم وإن كان ينقصهم الإحساس بالشكل والاختيار والاقتصاد أو بمعنى آخر البنيان . أما المثال الثانى فقد يبين تخمة ، من الآراء ، ولكن ينقصهم التركيز وحرية التعبير ومعرفة كيف يجمعون الآراء فى وحدة هارمونية ، وهذا شئ نادر جداً قد يعكس إحساسا كبيرا بالاقتصاد . والواقع أن الارتجال يجب أن يعطى تجربة متزايدة في الصنعة والتشييد مضيفاً الإدراك الشعورى إلى الأحاسيس اللاشعورية التى تؤدى إلي الحركة . أو باختصار" فكر قبل أن تمثل ولكن لاتفكر لوقت طويل وإلا كانت النتيجة نوعا من الإمساك العاطفى والذهنى كما حدث فى المثال الثانى المذكور أعلاه . والتدريب أثناء

الدروس على مبدأ : فكر قبل أن تمثل قد لايكون بدون تأثير على السلوك فى المستقبل . وإن تشكيل المادة الخام لتوافق مفهوما معينا يعد حقيقة عملا خلاقاً . إن البنيان الدرامى من أصعب التدريبات على خلق الأفكار الأصيلة التى يمر بها الأطفال فى المدرسة ، ويمكن مقارنته بصعوبة قرض قصيدة أو كتابة قصة قصيرة . وبمرور الزمن سيتعلم الأطفال معنى التباين والذروة والتوتر والسخرية الدرامية .

ودفع المعلومات اللازمة والتقنيات الأخرى الخاصة بالكاتب المسرحى بالإضافة إلى تقنيات إضافية خاصة بالممثل والمخرج . إن الارتجال هو نوع من الإنشاد الشفاهى التعاونى ، وإن كان يبدو سهلا للبعض لأنه غير مكتوب ، إلا إنه من الصعب إتقانه .

إن الارتجال هو أحد الروابط الأساسية التى تصل العمل الدرامى بمقرر اللغة والذى يجب أن تكون الدراما جزءاً أساسياً فيه . (وهى تعد أيضاً من الفنون) . وكما ذكرت من قبل ، فإن هذه الأناشيد المنطوقة تعد شكلا قيما للتعبير وخاصة لهؤلاء الأطفال الذين يجدون صعوبة في وضع الآراء على الورق كما إنها بديل مفيد للكتاب المهرة . إن أى نوع من الكتابة الإبداعية يحتاج إلى إعداد دقيق . ومن الصعب أن نجد إعداداً للكتابة الإبداعية أحسن من شئ يكون الأطفال قد جربوه فى خيالهم وعقلهم وعواطفهم والذى كانوا قد تشربوا به ، وهم سيكتبون كتابة طيبة وخاصة الشعر عن مثل هذه الأمور ، وإن كان من الصعب إعادة غرس فكرة تحققت فى صورة درامية إلى وسيلة أخرى . إن المدرسة هى وحدها التى تستطيع أن تحكم على ذلك ، وهنا أيضاً نجد أن الحساسية ضرورية . وعلى سبيل المثال ، قد يكتب الأطفال قصائد رائعة عن سيدنا نوح وسفينته بعد تمثيل القصة ؛ أو بعد الارتجال ، وقد يكتبون أشعاراً جيدة وخاصة من الشعراء عن موضوعات مختلفة ، أو قصصاً قصيرة بعد ارتجالها . ويمكن بعد قراءة قصة قصيرة أن يتبعها ارتجال الأطفال لها ، ويتبع ذلك الارتجال كتابة قصيدة من الشعر الحى . كما يمكن بعد قراءة تلميذ لقصيدة ما ، وتقديمها فى صورة مايم من بقية الأطفال ، أن يتبعها ارتجال قصة القصيدة من جانب مجموعات من الأطفال ، ثم يتبعها كتابة هذه القصة فى شكل مسرحية .

إن الأشكال المختلفة للدراما تقدم إعداداً ناجحاً وموضوعاً لأشكال عديدة من التعبير المكتوب والمنطوق . إن توصيل الآراء وخاصة تلك التى ابتكرها المؤلف ، كما إن استقبال الآراء هو من الاعتبارات الأولى فى عمليات تدريس اللغات ، وهذه أمور لم يهتم بها مدرسو اللغات ، إن توصيل آرائهم عن طريق الكلمة المنطوقة قد تعكس شيئاً أكثر خصوصية وأكثر صدقاً وعمقاً مما يريد الأطفال وضعه على الورق (كتابته) ، ولهذا السبب قد يكون أكثر إنتاجاً فى حصة الإنشاء الأسبوعية . وإذا كان التمثيل ارتجالاً، فإن الطفل سيكون أقل تحفظاً فى التعبير ، وأقل كبتاً فيما يريد مشاركته مع الآخرين . إن التعبير المتحرر للنفس ، هو تعليم صالح ، بل قد يكون فناً صالحاً . إن خوفنا التقليدى من العواطف والتعبير عنها فى داخل الفصل يجب أن يحل محله موقف أكثر واقعية .

إن الارتجال وغيره من أشكال الدراما الابتكارية (الخلاقة) من شأنها أن تُحسّن نوعية لغة الطفل المنطوقة ، بالإضافة إلى حديثهم . والواقع أنه لايمكن فصل الاثنين . ومن الطبيعى أن يتحدث الأطفال تلقائياً مستعملين أسلوبهم الخاص وبطريقة نطق طبقتهم ، أما بخصوص ارتجال معين ، فإن هذا غير مهم طالما كان لحديثهم شرعية ، وليس من المهم أيضاً لو أن الجميع تحدثوا فى نفس الوقت ، كما يفعلون عادة . وفيما بعد ونتيجة للتدريب والتجربة ستصبح الكلمات واضحة للجمهور ويمكن اتخاذ الخطوات التى من شأنها أن تحسن وضوح الكلام ، وذلك حين تتوافر دوافع التحسين ؛ فإذا استطاعت القصة أو الموضوع الذى يعمل فيه الأطفال أن يثير خيالهم ، فإن روح الكلمات التى ينطقونها مهما كانت بسيطة أو دارجة يمكن زيادة تركيزها حتى تأخذ صفة مفقودة فى الحديث العادى وفى هذه الحالة قد تأخذ الكلمات نغمات توافقية بالنسبة للأطفال ، ولن تفقد أبداً شذاها العاطفى والخيالى . وإذا ما سمع الأطفال قصة مكتوبة بعناية ومهارة وتقرأ لهم قراءة جيدة ، فإن كلمات القصة قد تتمركز بعمق فى داخلهم . وقد يحدث ذلك تجاه قصص الأساطير أو القصص الدينى ، وحينئذ سيتحدث الأطفال بلهجة شاعرية . وهذا من الأسباب التى تحتم تفادى الموضوعات التافهة ، وفى أى حصة من الحصص ، فإن استعمال موضوعات مناسبة ذات مستوى رفيع يعد كسباً لنصف المعركة .

إن استعمال الموضوعات ذات المستوى الرفيع قد يقيد أيضاً الطريقة التى يتحدث بها الأطفال . إن السلاسة والوضوح والأصوات البهجة ستحدث إذا ما كان لدى الطفل شئ مؤكد وهام ليقوله ، ويكون تواقاً إلى قوله ، إن الكلمات المنطوقة التى تنبع من عمق الأحاسيس والتى يمكن القول إنها تلمح فى ذهن المتحدث وهو ينطقها لاشك ستخرج رنانة من بين شفتيه . وإذا حدث خلال دروس اللغة أن اكتسب الأطفال مذاقاً للكلمات ، باعتبارها أشياء مسلية فى جوهرها ، فإنهم سيتمتعون أيضاً برنين هذه الكلمات سواء فى أفواههم أو فى آذانهم (فى نطقها أو سماعها) ، ويمكن للأطفال فى المدارس الابتدائية أن ينتبهوا لأصوات الكلمات ، وكلما زاد إحساسهم بالكلمات فى حد ذاتها كلما حسنت طريقة نطقهم لها . إن الكثير من الأطفال يجيدون التقليد ، ويمكنهم أن يبدأوا فى استساغة الأصوات المختلفة للحديث ، وكذلك أسلوبها كما توجد فى أنحاء البلاد المختلفة ، وإلى حد ما فى استطاعتهم أن يستكشفوا الأصوات والأساليب والتنقيحات المختلفة للحديث فى اسكتلندا وويلز وايرلندا ولندن ويوركشير ولانكشير والمدلاندز ويڤون ، ويمكن إثراء قدرتهم على الكتابة والتعبير الشفاهى وحديثهم عن طريق التعليم البناء والتجارب .

إن الحديث شيء شخصى إلى أقصى حد ، والصوت القبيح والنطق البدائى قد يسبب شعوراً عميقاً بالنقص . ولكن الإحساس بالنطق المؤسف لايتم اكتشافه إلا بعد مرحلة المدرسة الابتدائية . ومن حسن الحظ إن الأطفال حين يسمعون أصواتهم المسجلة يمكن أن يعلقوا بقولهم : بالله كم نحن عاديون فى نطقنا . وتأثير الصوت القبيح له نفس النتائج المؤسفة مثل العيب الخلقى ، ومن ثم فلابد من تقويم النطق غير الناجح فى مرحلة مبكرة ؛ حتى يستطيع الأطفال التحدث بوضوح قبل فوات الوقت . ويعارض بعض أولياء الأمور ما يسمونه الحديث المتعالى ، والذى قد يؤدى موقفهم المتكبر تجاه تحسين نطق أولادهم ، قد تؤدى هذه المعارضة إلى تعطيل مجهودات التلاميذ فى المدرسة .

إن أثر الإحساس الطبقى يجب أن ينتهى كما انتهى غيره . والطريقة الوحيدة للقضاء على النطق غير الحسن هى إيجاد الفرصة والحوافز لتحقيق الوضوح فى

النطق ، ومن هذه الفرص الارتجال .

ومن الطرق الفعالة لخلق الإحساس بالكلمات فى نفوس الأطفال هو تدريبهم على الإنصات . ويقال إن أطفال اليوم لاينصتون مطلقاً ، ولكن الواقع أنهم كانوا دائماً كذلك . ومما لاشك فيه أنهم لن ينصتوا إلا إذا كانوا مهتمين ، ومن ثم يجب تدريبهم على أن ينصتوا باهتمام ، وأن يسجلوا بدقة ما سمعوه . ومن المحتمل أن يلجأ إلى استعمال التشبيه وإلى تداعى الأفكار ، لكى يكون فى استطاعتهم أن يصفوا بدقة ما سمعوه . إنهم فى حاجة إلى التفكير البناء ، ولكن أولا يجب الإنصات بدقة . وهناك طريقة أخرى فعالة لإثارة الاهتمام بالصوت وهى توجيه سؤال حول انطباعاتهم الصوتية فى أماكن عامة ، مثل : محطات السكك الحديدية والمطارات والأسواق والسيرك والمعارض وسباق السيارات والمصانع وملاعب كرة القدم . إن مثل هذه الانطباعات ممكن تحويلها إلى أشعار صوتية لها أوزان كبيرة . وقد تكون مصاحبة لحركات مناسبة .

من المهم ربط دراما الفصل بقوة إلى النشاطات اللغوية العادية فى ذهن الطفل ، وكذلك فى جدول الحصص . إن العمل فى الدراما يمكن أن يبدأ من الدراسات اللغوية ، بل ويساعدها ، ولكن الحاجة إلى التعبير الدرامى قد تظهر فى أى وقت وليس بالضرورة فى حصص اللغة . إن الأحداث التاريخية والمواقف مثلا كثيرا ما يكون لها احتمالات درامية . بل إن بعض نواحى الجغرافيا البشرية قد يمكن استعمالها فى الارتجال وقد تحتوى على عناصر الدراما (مثل مشكلة الألوان) . وكذلك الحال مع الموضوعات الدينية . إن هذه الموضوعات السابقة تعد أشكالاً للدراسة اللغوية . إن التعبير الدرامى قد يميل إلى تأكيد بعض أنواع المعلومات فى الذهن أكثر من غيرها) . فبعض أساليب الشعر والقصة تصلح للشكل الدرامى ، كما إن بعض أجزاء قواعد اللغة يمكن تدريسها فى شكل درامى . كما إن التأثير الكامل للأدب الدرامى لايمكن لغالبية الأطفال التوصل إليه ، إلا إذا أمكن نفخ حياة فى النص عن طريق الحركة ، ولذلك نرى أن بعض حصص الدراما تميل إلى إفشال بعض أهداف الدراما واللغة (الإنجليزية) .

ونجد فى بعض المدارس أن الدروس التى تخصص كليةً للدراما سببها وجود متخصص دراما ضمن المدرسين . ومن ثم ، فإن ناظر المدرسة يريد الاستفادة من وجوده إلى أقصى حد ، ولكن لاشك فى أنه من المفيد أن يكون مدرس الدراما فى استطاعته أيضاً تدريس اللغة ، ولكن عادة ما يوجد انفصال بين الدراما واللغة . وفى هذه الحالة ، فإن كليهما يعانيان ولن يستطيعا مساعدة بعضهما ، ومن ثم يجب على أخصائى الدراما مهما كان مشتغلاً بمادته أن يوجد علاقة قريبة وحية مع مدرس اللغات ، وعليهم أن يرحبوا بمثل هذه العلاقة .

إن المعرفة المتخصصة ، وإن كانت فعلا مرغوبة ، ليست أساسية لتحقيق أثر واضح فى مجال الدراما ، وإذا توفر الاهتمام بالدراما ، فإن معرفة الآراء المعاصرة عن تدريس الدراما والصفات العادية التى يتميز بها المدرس المتميز تؤدى إلى نتائج ممتازة . إن معرفة تقنية المسرح ليست ضرورية ، بل قد يكون لها أثر سيء يوجد أغراء للنظر إلى عمل الأطفال فى وقت مبكر على إنه مقدرة مسرحية .

إنه من المرغوب فيه أن يبدأ الأطفال فى التعرف على الوحدة الأساسية لفروع العلم المختلفة (اللغات والدراما مثلا) ، ولكن فى نفس الوقت من المهم أن يبدأوا فى معرفة أن فكرة ما يمكن التعبير عنها بطرق مختلفة ، وعن طريق وسائل اتصال مختلفة . إن حياة الطفل تميل إلي تقسيمها إلى أقسام : البيت والمدرسة ، الفصول الدراسية والأجازات ، الحصص واللعب ، اللغة والشعر والقراءة والدراما ، التاريخ والجغرافيا والدين ؛ الإفطار والغداء ... إلخ . إن الطفل يميل إلى النظر إلى هذه التقسيمات على إنها وسائل منفصلة للحياة ، بجزء يسير من واحد إلى آخر . على الرغم من أن الرتم والاتساق اللذين يتبعان بعضهما قد يعطيه نوعا من الأمان . ولكن كلما أسرع فى معرفة (حتى بطريقة لاشعورية) الوحدة الأساسية للحياة . كلما كان ذلك فى صالحه ، كما إن ممارسة الفنون يتمكن أن تبدأ فى قيادته على الطريق الصحيح . بالإضافة إلى ذلك فحين يبدأ الطفل فى تفهم العلاقات البسيطة بين حقائق الحياة اليومية ، فقد يؤدى ذلك إلى معرفة العلاقات والارتباطات بين الأفكار التى تبدو غير مرتبطة ، وهذا هو بدء التفكير البناء .

إن الارتجال يوفر فرصة لممارسة هذه القدرة على رؤية العلاقات . ومن تجمع الذكريات الشخصية والملازمة ، فإن العوامل التى لا توجد بينها رابطة حتى الآن ، قد ترتبط فى أذهان المجموعة لتخلق وحدة جديدة . إن ذكريات طفل عن قصة كنز مخبأ قد تنصهر فى ذكريات طفل آخر عن مدفأة فخمة توجد فى قصر مفتوح للجماهير ، وبين الاثنين يمكن إعداد منظر حول اكتشاف كنز خلف مدفأة فى بيت مهجور ، ويمكن أن ترتبط قصة أشباح بذكريات بيت مهجور فى فضاء واسع يمكن مشاهدته أثناء أجازة الصيف . إن مثل هذه الترابط بين الأفكار لايختلف عن الإبهام .

ولكن إعادة تنظيم الأفكار المذكورة يجب أن تبدو واضحة فى الحركة . يجب أن تكون واضحة لهؤلاء الذين سيشاركون أو يراقبون ، وهذا يعنى التفكير الواضح والتعبير الواضح فى الحديث والحركة . إننا نتعلم التفكير عن طريق ممارسة التفكير . ومن أنجح الطرق لهذه الممارسة هى أن نرسم خططا للأشياء التي تهمنا ، ومن أهم هذه الخطط تلك التى تحدد عمل المستقبل الخيالى . إن تقديم مشهد مرتجل يحتاج إلي التفكير حول الجوانب العملية بالإضافة إلى العوامل الخيالية ، أى ما الذى سنفعله ونقوله بالضبط ؟ وكيف سنفعل ذلك بدقة ؟

وبعد أن ننتهى من التخطيط علينا أن نطبق تلك الخطة بكل وضوح . ولكى نفعل ذلك بطريقة مقنعة يجب أن نستمر فى التفكير ، مؤلفين كلمات وحركة تتفق مع الخطة العامة ، ثم نطبق تلك الخطة حتى النهاية بوضوح ، وهذا تدريب واسع فى التفكير يمتعنا ، وهو فى نفس الوقت ينتمى إلينا .

إن الارتجال يستلزم شكلا آخر من التفكير ، ألا وهو التفكير النقّاد . وعادة نجد أنه فى نهاية الارتجال يقوم المدرس بنقد ما قدمه التلاميذ ، كما يطلب من بقية الفصل التعليق عليه . ولكن من الصعب أن يوجه تلاميذ فصل ابتدائى نقداً له قيمة ، فإن تعليقهم لن يزيد على جمل مثل : لم أستطع أن أسمع ما قاله الممثلون ، وليس هذا بالشئ المستغرب ، إذ إن تجاربهم فى العمل الدرامى قد تكون بسيطة ، كما أن قدرتهم النقدية لم تنموا بعد . وعلى الرغم من ذلك ، فإن هذه الفرصة للنقد تعد ثمينة . إن تعليق

الطفل قد يثير نوعا من عدم الاتفاق والمناقشة أو يعطى المدرس الفرصة للاستطراد . ولكن يمكن إيجاد قيمة كبرى لو أن المدرس هو الذى يوجه النقد والمناقشة ، فعلى سبيل المثال يقول المدرس :

"لم يكن واضحاً لى أنهم يبحثون عن كنز مفقود . لقد جاءوا فقط ، وبدأوا فى البحث ، ولكن هل كان هدفهم واضحاً لكم ؟

نعم

هل لأنكم تعرفون الآن ؟

نعم – أعتقد أن هذا هو السبب .

كيف كان في استطاعتهم أن يشيروا لنا أنهم يبحثون عن كنز مفقود ؟

كأن يقول أحدهم مثلا : إين يا ترى يوجد الكنز ؟

نعم هذا صحيح ، هل هناك اقتراحات أخرى ؟

لعل أحدهم معه خريطة تبين مكان الكنز ، ويمكن أن يناقشوا هذه الخريطة .

هذا حقيقى ، وهو شئ طبيعى أن يفعلوا ذلك ، وكل هذا يعطينا فكرة عما يبحثون عنه . وهناك شئ آخر . أرى أن المشهد كان فاشلا ، ولم تبدُ عليهم الإثارة وهم يحفرون لإخراج الكنز ، وبعد ذلك لم يحدث أى شئ . فكيف ترون أن فى استطاعتهم تحسين النهاية ؟

كان فى استطاعتهم الحديث عما سيفعلونه بالكنز ، كيف سيصرفون النقود ... إلخ .

نعم ، وإن كان غير درامى .

قد يبدأون فى الشجار حول أنصبتهم من الكنز .

نعم ، هذا أكثر دراميا ، فإن الشجار عنصر درامى ناجح .

ويمكن أن يُقتل أحدهم أثناء الشجار .

هذا جميل ، ولكن عليهم أن يفكروا عن سبب قتله والطريقة التي قتل بها ، هل هناك آراء أخرى ؟

نعم حين حفروا وأخرجوا الكنز ، وفتحوا الصندوق يمكن أن يجدوه خاليا .

إنى أعتقد أن هذه فكرة حسنة . إنها ستكون مفاجأة كبيرة لنا ، والمفاجأة أيضاً لها طابع درامى .

ومن ثم ، بهذه الأفكار الجديدة يمكن للمجموعة العودة إلى العمل مرة أخرى فى الارتجال .

وإذا تم ذلك بعناية ، فإن التقدم البناء والمناقشة التى نتبعها قد تعلم الأطفال الكثير عن الدراما ، وإن تصبح نموذجاً للتفكير النقاد . وبالتدريج يكون موقفاً نقادا لما يقومون به ، وما يقوم به الآخرون . ومن ثم يصبح مكاناً آخر يستطيع فيه التلاميذ أن يناقشوا آراء محددة . إن هذا الموقف النقاد الموضوعى سينمو ببطء ، وهذا ليس بالشئ السيئ ، ولكن يمكن بذر بذوره فى المدرسة الإعدادية .

إن الارتجال يستلزم تولى مجموعة من التلاميذ المسئولية الكاملة للخلق الجماعى للعمل الفنى ، وإذا اعطيناهم موضوعاً للمشهد الذى سيقدمونه ، فإن عليهم أن يقرروا البقية ، وهى الحبكة الدرامية والشخصيات والحوار والمواقف . وقد تتولى مجموعة أو مجموعتان مهمة القيادة ، ولكن يمكن للجميع تقديم المقترحات . وبالإضافة إلى عملهم فى غرفة الفنون ، فقد تكون هذه هى الفرصة الرسمية الوحيدة أثناء الأسبوع . المدرسى الذى يطلب منهم تولى مثل هذه المسئولية ، إنها مسئولية مسلية وتؤدى إلى إحساس حقيقى وشرعى بالقوة ، كما إنها لاتضغط عليهم . إن المشاركة فى ابتكار جماعى يعطى نوعا من الإحساس بالمسئولية الجماعية للعمل المستقل على مشروع فى الفصل . إننا نقضى الكثير من عمرنا فى التوصل إلى قرارات ، والأطفال ليس لديهم أية تجربة فى اتخاذ القرار وخاصة كما هو الحال هنا ، حين تكون قراراتهم مرتبطة بأمور الخيال وليس الحياة الواقعية ؛ وحين يمكن رؤية نتائج القرار فى الحال وتبدو

تأثيرات الأسباب فى الحال ؛ وحين لايحتاج اتخاذ القرار إلي إثارة العواطف ، وأن يتخذ بطريقة موضوعية وبدون حساسيات . إن توزيع المسئوليات المناسبة يعد من الطرق الأساسية لدفع النضوج .

إن الارتجال يمكن أن يكون تجربة قيمة ومجزية للأطفال في المدراس الابتدائية والثانوية مما يجعل من المهم دراسة إمكانياتها بالتفصيل . وعلى أى حال ، فإن الارتجال يجب أن ينظر إليه نظرة جادة . من جانب المنادين به وأيضاً من جانب هؤلاء الذين يرون أن الدراما ليست إلا زخرفة واختياراً ناعماً .

والآن يبقى أن نقدم بعض المقترحات بخصوص الممارسة الفعلية للارتجال :

أولاً : المكان . يجب أن يكون مكان تقديم التمثيل واسعاً إذا أمكن ، ولكن ليس على درجة كبيرة من الوسع . فليس هذا فصل حركة ، وقد تشعر بعض المجموعات الصغيرة من إحساس الخوف من الأماكن الفسيحة ، وبالإضافة إلى أن الارتجال عملية شخصية ، وإذا فكرنا سنجد أن مجموعة من الأطفال تمارس ألعابها العديدة فى مكان ضيق . بل وفى الهواء الطلق ، وليس بالتدريب السيئ أن نقتصد فى الحركات لتوافق المكان الموجود . إن التحديد التدريجى للمساحة التى تقدم فيها الارتجال ، ومن الأماكن الفسيحة فى الصالة إلى الجدران الأربعة (أو حتى التخت) للفصل ستعكس القدرة الدائمة النمو لعمل الأطفال وتجانسه . إن الأماكن زائدة الفسحة فى هذه المرحلة من شأنها أن تؤدى إلى حركات غير منظمة ومفككة وحوار مفكك فوضوى ، وغياب تماسك القصة ، وقد يدفع المكان الصغير إلى القيام بعمل أكثر تماسكاً . إن قرب الممثلين من بعضهم البعض يقود إلي تزايد فى الحساسية تجاه التمثيل ، إذ فى استطاعتهم أن يراقبوا عيون بعضهم البعض . وبطبيعة الحال ، فإن الحجم المثالى للمشهد يتوقف على طبيعة الارتجال .

ثم هناك العدد . من الواضح إن عدد الأطفال فى كل مجموعة يعتمد على موضوع الارتجال ، إذ هناك بعض الموضوعات التى تحتاج إلى أعداد كبيرة فى كل مجموعة ، ولكن من المستحسن تفادى مثل هذه الموضوعات عامة ؛ إذ إنه كلما قل عدد الأطفال

كلما أعطيت الفرصة لهم للقيام بأدوار هامة . إن العدد المفيد يتراوح ما بين ٦ إلى ٨ ، ولعل ثمانية هو العدد الصالح ، وذلك يعنى وجود خمس جماعات (إذ إن متوسط عدد التلاميذ فى الفصل أربعون) ، وخاصة فى المدارس الابتدائية (حيث يجب أن يقل هذا العدد إلى النصف) ، ويعطى لكل ارتجال خمس دقائق .

التوقيت : إن التوقيت مهم للغاية ولايمكن إنكار صعوبة تنظيم ، إذ هناك الكثير الذى يجب حفظه فى مساحة صغيرة ، ويجب على الأقل إعلان موضوع أو موضوعات الارتجال ، ومن الضرورى مناقشة أو تغذية الآراء على الأقل فى المرحلة الأولى . وإذا كانت جميع المجموعات ترتجل نفس الموضوع أو ما يشابه ، فحينئذ يكون من المفيد القيام ببعض الحركة المبدئية . وقد تكون هناك أسئلة ، ويجب أن يتوفر بالمجموعات الوقت لمناقشة مشاهدهم والقيام ببروفات لها بقدر المستطاع ، وعلى كل مجموعة أن تمثل ارتجالها ، مع التعليق والنقد فيما بعد . وفى النهاية على المدرس أن يوفر الوقت للتعليق العام . ويجب أن يتم ذلك خلال حصة واحدة دوامها غالباً أربعون دقيقة . وعادة ما تكون فترة الدراما بعد ذلك بعد أسبوع ، وإذا كان هذا هو الحال . فقد يكون من الخطأ استمرار العمل فى الأسبوع التالى ، إذ ستكون هناك أحداث عديدة لحياة الأطفال خلال الأسبوع ، مما يجعل الحماس والدافع الأصلى يتبخر ، وعليهم أن يبدأوا من البداية . ولكن إذا تولى الدراما مدرس للغات كجزء أساسى من الدراسة اللغوية ، فحينئذ لايوجد ضغط شديد ، ويمكن استمرار الارتجال فى حصة اللغة التالية التى قد تكون فى اليوم التالى . وحتى هذا لايعد شيئاً مُرضياً فعلا ؛ إذ من الأوفق أن يتم إنهاء كل شئ فى فترة مستمرة من الزمن ، ومن ثم فإن التوقيت الصارم يصبح أساسياً – وإيجاد حدود زمنية لايجب تجاوزها سواء فى الإعداد للارتجال أو فى تقديمه ، وقد يكون من الممكن إعلان موضوعات الارتجال يوما قبل الموعد المحدد ؛ لكى يستطيع الأطفال القيام ببعض التخطيط المسبق الذى قد يوفر الوقت . ولكن الحماس والاهتمام السابقين قد يتلاشيا حينما توجد فجوة زمنية ما بين مفهوم الموضوع وتطبيقه .

والسؤال هو كيف ينمو موضوع الارتجال على مر الزمن ؟ وكما أشرنا سابقاً فإن

الارتجال يجب أن ينمو تدريجياً من القصة الممثلة . إن التقدم في متطلبات الارتجال يجب أن يتفق مع درجة نضوج الأطفال . إن الارتجال يجب أن يكون دائم المطالب ، وسيعرف المدرس الحساس متى يكون الأطفال على استعداد لدفعة أخرى إلى الأمام ، وسيحكم على ذلك درجة تركيز الأطفال على الارتجال الجارى ، وحين يصبحون على استعداد للتقدم ، فإنهم سيشعرون بعدم الرضا وسيميل تركيزهم إلى الاختفاء مبكراً .

وهناك الكثير من المدرسين الذين يميلون إلى بدء الارتجال من الجانب الخطأ ، أى الواقعية ، وهم يعللون ذلك بأن الأطفال سيقدمون أحسن ارتجال حول موضوع مألوف لديهم ، فيقدمون موضوعات حول نشر الغسيل أو الأسرة وقت الإفطار . وتعد الحياة الحقيقة من أصعب الأمور التى يصورها الأطفال باقتناع . إنها تحتاج إلى كاتب الدراما ذى "عين ترى" وممثل له تقنية مؤكدة تجعله – حقيقياً وحيا أنها يجب أن تكون أكثر واقعية من الواقع نفسه ، أكبر من الحياة ومليئة بالفراسة الحية . أو أن تكون مليئة بالفكاهة التى تأتى عن طريق التجربة والمراقبة العطوف لطبيعة أخلاقهم . إن هذه تعد إنجازات صعبة لصغار الشبان . إن الواقعية يجب أن تأتى فى نهاية دراسة للارتجال ، ولكن – فى بادئ الأمر –يجب أن تبدأ بشئ رومانسى للتوافق مع مرحلة الرومانسية فى حياتهم ، وذلك فى صورة قصص من الإنجيل والأساطير والتاريخ ، وجميعها بها قصص تصلح للتمثيل .

إن أول الارتجالات الجماعية قد تركز على ما يمكن أن نطلق عليه الموضوعات المثيرة ، التى تأخذ عناوين الصفحات الأولى في الجرائد ، مثل حادث فى الطريق أو غرق سفينة أو كارثة فى منجم وغيرها ، إن مثل هذه الموضوعات تعد غير واقعية بمعنى خاص ، وذلك فى أنها لاتحتاج إلى مراقبة قريبة للشخصية أو تجربة مباشرة فى الحياة لكى تكون مقنعة للمشتركين فيها ؛ بل إنه يمكن معالجتها بطريقة رومانسية .

إن هذه المشاهد قد تحتاج إلى أعداد كبيرة من المشاركين ، ويمكن أن يعبر عنها بالحركة والمايم ، وهذا لايعيب ؛ إذ إن الأطفال على بينة بها ، وقد تحتاج مثل هذه الموضوعات إلى توجيه من جانب المدرس ، هنا أيضاً ربما يكون ذلك ميزة فى هذه المرحلة ،

فهى لاتحتاج إلى مجهود كبير من الأطفال ، ولكن قد لاتكون هذه الموضوعات بالضرورة درامية بمعنى الكلمة ، ويمكن للأطفال أن يكتسبوا فيما بعد إحساساً بما هو درامى فعلا . إن الارتجال يجب أن يكون دراميا ، وليس مجرد شئ للإثارة . وإذا لم يوجد حوار أو إذا كان الحوار قليلاً ، فإنه يمكن استعمال المؤثرات الصوتية ، خاصة تلك التى يستطيع الأطفال أنفسهم القيام بها أثناء العمل ، أو يكونون قد سجلوها سابقاً . إن هذه المرحلة الأولى هى استرجاع أو استعداد للقفز كما يقول المثل الفرنسى . ولايجب أن تستمر هذه المرحلة طويلا بل قد يمكن الاستغناء عنها كلية فى حالة الأطفال الذين يبشرون بالخير .

وتأتى بعد ذلك القصة ، وهناك قصص صالحة موجودة أو قصص لها إمكانيات درامية ، ولكن ما هو المفهوم الدرامى ؟ إن الحدث ليس فى حد ذاته دراميا ، وإن كان قد يحتوى على مشاهد درامية . وكذلك الحال مع بعض القصص ، سواء من التاريخ أو غيره ، فعلى سبيل المثال قصص فلورنس نابتنجال ، وروبرت كلايف ولورنس العرب ليست درامية بالضرورة ، وإن كانت تحتوى على فترات درامية . وينطبق هذا على الأفلام التسجيلية أو مسلسلات أو مسرحيات الإذاعة ، وإن كانت تحتوى على الدراما ، وإنى أرى أن الإجابة القديمة هى الأكثر قبولا ، وهى الصراع والمعارضة والتوتر : ذلك التوتر الذى يؤدى إلى نهاية مضحكة أو حزينة بين البشر أو بين مخلوقات لها صفات بشرية أو بين آراء يرمز لها الإنسان أو صراع فى داخل الفرد نفسه ، إن التوتر وتطوره وحله يجب أن يبرز نتيجة آراء شخوص المسرحية وعواطفهم وأعمالهم . إن الإنسان هو محور الدراما ، فمثلا انتيجون (والتى يجب أن يسبقها بعض الشرح لآراء الإغريق عن دفن الموتى) تحتوى على هذه المواقف والآراء الدرامية ، بالإضافة إلى مواد أخرى – رعب الإخوات الحزانى ، انتيجون وازمينى ، ورفض عمهما دفن جثة أخيهما بولس ، بينما يدفن الأخ الآخر الذى قتله وقتل من جانبه ، إن قرار انتيجون بعدم إطاعة أوامر عمها بعدم دفن بولس ، ومن ثم تعرض نفسها لخطر الموت – والصراع بين وجهتى النظر لكل من ازمين وانتجون والصفات المتعارضة للأختين وغير ذلك مما يجعل الدراما والمسرحية مليئة بالدراما .

إن التوتر والتوازن بين قوى متعارضة شرط فى حياتنا وفنوننا سواء كنا نؤلف

مسرحية أو نرسم لوحة أو نشارك فى مناقشة فى الفصل أو مجرد وجودنا . إنه من الصالح أن ينظر الأطفال إلى التوتر بطريقة موضوعية أو لاشعورية ، وهو يعمل فى مواقف متخيلة تعد إلى حد ما قريبة إلى الحياة ، كما يعرفونها .

إن عقدة المسرحيات المرسومة ببساطة ستوفر مادة كافية للارتجال فى مشهد أو أكثر ، وهناك نماذج عديدة مثل يوليوس قيصر وماكبث وكويولانس من شكسبير ، ومن موليير ، ومن برنارد شووسنيكا وغيرهم . هذه مجرد نماذج يمكن العثور على الكثير منها ، وفى بادئ الأمر يمكن لكل مجموعة أن ترتجل العقدة كلها ، ولكن فى مرحلة لاحقة يجب تقسيم العقد الدرامية إلى مشاهد يمكن مناقشتها فى الفصل ، وتعطى كل مجموعة مشهداً مختلفاً ، وتقدم المشاهد الواحد بعد الآخر بعد أن يقدم كل منها منفرداً ، ويناقش . وقد يستدعى ذلك تغيير بعض المشاهد حتى تأتى جميع المشاهد موحدة ومتدفقة وذلك من شأنه أن يقدم تجربة قيمة لمبدأ الوحدة الدرامية .

وهنـــاك قصص عديدة لها عقدة فنية ، منها قصص شارلوك هولز والأب براون وبعض قصص راديار دكبلنج وبعض القصص الفرنسى المحترم . ومن وقت لآخر يجب قراءة قصة ما كاملة ، حتى توحى ببعض الأفكار ، ولكن عادة ، فى هذه المرحلة ، يمكن تلخيص العقدة الفنية فى جمل قليلة . ولكن هذا لا يعنى أن جميع القصص ذات الأحداث تكون صالحة للتمثيل .

وهناك أيضاً قصص عديدة تصلح ، وخاصة تلك التى تثير الكراهية والخوف تجاه شخصية غير محبوبة ، وقصص الصيد والمحاكمة وموت الساحرة وإفشاء سر خطة للقتل ، أو للثورة ، والشخص الذى يرفض أن يضحى بمبادئه ، واكتشاف جاسوس واعتقاله ، والعفو فى اللحظة الأخيرة وغيرها . وبعد ارتجال قصص من هذا النوع قد يبدأ الأطفال فى التفكير من أنفسهم فى موضوعات درامية . وفى هذه المرحلة يمكن أن يركز النقد على غياب ما هو درامى ، ويمكن أثناء المناقشة توجيه الأطفال إلى تعريف ما هو درامى .

ويجب أن نركز السلسلة التالية من الارتجال على مادة الدراما الأساسية ، ألا

وهى طبيعة الإنسان . والتقدمة المفيدة لهذه السلسلة تأتى فى صورة مناقشة بعض الشخصيات (غير مرتبطة بالمدرسة) التى يعرفها الأطفال . إن مثل هذه المناقشة يمكن بدئها بوصف شفاهى لكل شخصية ، يتبعها أسئلة أو عن طريق وصف قصير مكتوب يمكن قراءته بصوت مرتفع ، وقد يطلب من الطلبة أن يقدموا طريقة حديث الشخصية التى يصفونها وطريقة حركتها وغيرها من الصفات الأخرى ، وتوجد خطورة فى ذلك ، إذ قد يميل بعض الأطفال إلى محاولة إثارة ضحكات رخيصة ، وحين يرتجلون نراهم يقلدون بدلاً من التخيل والتفكير بصدق . ولكن من الضرورى أن نذكر الأطفالِ إن طريقة حديث شخص ما وحركته تنتمى له وحده ، وإن من السهل مجرد تقليد وتصور هذا النوع بطريقة سطحية ورخيصة ، بل قد تكون قاسية . والواقع إن هذه الارتجالات وغيرها ، يمكن الإفادة منها عن طريق سبقها بتجربة حركية مناسبة . وبالإضافة إلى المناقشة العامة للشخصيات يمكن أيضاً الاستفادة من بعض المناقشات المبدئية عن الشخصيات المطلوبة ، والتى سيتم تقديمها فى الارتجال ، وخاصة إذا أعطى نفس الموضوع للمجاميع المختلفة ؛ ولايعنى هذا مجرد كيف تتحرك أو تتحدث هذه الشخصية أو تلك ، ولكن تصور كيف نشعر أو نفكر فى نفس ظروف الارتجال ، وبالتبعية ما الذى سيقولونه أو يفعلونه . إن مثل هذا العمل يجب أن يتدرب عليه الأطفال من قبل . وفى مرحلة لاحقة فى هذه السلسلة يجب تذكير الأطفال بالأهمية الكبرى لجعل عقدة ارتجالهم تنمو خلال الحركة والفكر والأحاسيس للشخصيات .

ومن الموضوعات التى تصلح لارتجال الشخصيات يوجد الساحر والديكتاتور ، والمقعد والمتسلق ، وراقص أو راقصة البالية والشبح الطيب ، والبائع غير الماهر وسارق الماشية ، والجاسوس الفاشل والشرطى المتحمس والهارب من القانون ، والحارس الليلى وكبيرة الممرضات فى مستشفى ... إلخ . ولكن ، وهى لكن هامة . إن هذه الشخصيات المقترحة وما شابهها قد تؤدى إلى التمثيل النمطى ومن ثم فمن الضرورى أن تدخل فى النسيج الدرامى ، وإلا لن يأخذوا طابع الواقع ، وسيبقون دائماً مجرد تمثيل زائف . وهناك أيضاً الشخصيات التاريخية والدينية والأسطورية ، وقد يكون من الضرورى فى بادئ الأمر اقتراح الشخصيات والقصص الصالحة ، ولكن فيما بعد

يجب أن نترك الأطفال لأنفسهم حتى يستطيعوا فى النهاية أن يرتجلوا ، وهم مستريحون وبثقة من أية قصة معروفة ، وعلى المدرس أن يبحث عن رسم شخصيات متكاملة ومقنعة وبسيطة ، سواء فى طريقة حديثها أو حركتها أو فى اختيارها للكلمات ، وكذلك للتوتر الدرامى سواء أكان جاداً أم مضحكاً . إن ارتجال الشخصيات يميل إلى الواقعية عاكساً الحياة اليومية ، ويجب أن يحذر المدرس من احتمال السطحية وانعدام التفكير الخيالى وعدم الإخلاص .

ويمكن اقتراح سلسلة من الموضوعات ، موضوعات تحتاج إلى براعة الأطفال ومبادرتهم موضوعات تكون بمثابة نقطة البداية لانقدم فيها إلا مساعدات بسيطة ، ولكن نقدم اقتراحات غير مباشرة ، والتى قد تثير خيال الأطفال أو لاتثيره . وبادئ الأمر قد يشعر الأطفال بالحيرة من هذه الموضوعات ، ولكن حين يبدأون فى التفكير فيها والتعامل معها ، فإن الخيال عادة يشتعل . إن أول هذه المحطات تسمى "أدوات التمثيل" ، وهى أشياء مثل : التيلفون أو التلغراف والخطاب والسكينة والكتاب والمقعد والساعة وجهاز التسجيل ، أى أى شئ ، إن المهارة الجماعية لمجموعة ما تستطيع عادة أن تنسج قصة حول هذه الأشياء وإن كانوا قد يحتاجون فى بادئ الأمر إلى بعض الإيماءات .إن الحاجة فى جعل الشئ أساس الارتجال لايجب أن يكبح التوتر الدرامى أو رسم الشخصيات المقنعة .

والسلسلة التالية تشبه "أدوات التمثيل" ويمكن أن نطلق عليها اسم "الأمكنة" ، أو "المواقع" وهى الباب والنافذة والقطار والقرية والبرج وزنزانة السجن والفضاء فى الغابة والكهف ؛ فما الذى نفعله مع الباب مثلا ؟ يمكن أن يدخل منه لص أو شبح أو شرطى أو مجرم أو أخت كانت مفقودة أو عامل تلغراف ، ويمكن أن يخرج من السجن الرجل المحكوم عليه بالإعدام . والشخص الذى يخسر فى معركة ، والأب الغاضب وغيرهم .

أما ثالث هذه المحطات ، فهو سلسلة يمكن أن نطلق عليها "السطور" ، وتعنى إعطاء الأطفال السطر الأول أو الأخير فى أحد المشاهد .

ويمكن الجمع بين هذه المحطات الثلاث ، وفيها كلها يحتاج الأطفال إلى الخيال

والمهارة والاعتماد على الذات .

وحين نصل إلى هذا يكون فى الإمكان أن نتصور أن الأطفال يسعون إلى ما هو درامى وإلى الشخصيات المقنعة فى جميع ارتجالاتهم . ويمكن أن نضيف إلى هذه الصفات الأساسية البنيان البسيط والملائم ، فعلى سبيل المثال يجب أن يحتوى كل مشهد على ذروة أو سلسلة من الذروات ، ترتفع فى نوع من التدرج حتى تصل إلى الذرورة الأساسية . وإذا كانت ارتجالات الأطفال السابقة درامية حقا ، فمن المحتمل أنهم لاشعوريا قد أضافوا ذروة فى مشاهدهم ، وفى هذه الحالة يمكن أن نشعرهم الآن بما فعلوه .

ومن المهم أن نتأكد عما إذا كان الأطفال أثناء الاستعداد للارتجال قد فكروا أولاً فى موضوع درامى ، وثانياً فى الذروة - أول الدافع الخيالى - أو الإلهام والأفكار الأساسية ، ثم الصنعة والقدرة على التعبير عن هذه الأفكار . إن تقنيات إعداد المسرحية يجب أن نقترب منها بحذر ، وليس قبل الأوان ، وإلا ستختفى التلقائية والإخلاص .

وقد يكون من المفيد فى هذه المرحلة أن نفكر فى أساس آخر للبنيان ، ألا وهو النهاية المؤثرة - المفاجأة والتصالح والعدالة وغيرها ، ويمكن إيجاد حل للتوتر أو إذا كانت هناك مشكلة جديدة يمكن ذكرها .

إن هذه المحطات الارتجالية تميل إلى الواقعية ، وعن طريق تجاربهم المتزايدة وتأكيدهم على ما هو درامى وشخوصهم المقنعة والآن على البنيان ، فإن الأطفال فى استطاعتهم فى هذه المرحلة أن يبدأوا مشاهد ارتجال تكون الأهمية العظمى فيها للواقعية ، وفي هذه المرحلة يكونو قد اكتسبوا من التجارب ما يحميهم من السقوط فى مصيدة الهزل والتفاهه ، عمل ينتج عن خلافات عائلية على شاطئ البحر "يوم مطير" التسويق "يوم الغسيل" .

وآخر موضوعات هذه القائمة - وهى أصعبها - تدور حول المزاج والعواطف ، ومنها الغضب والخوف والغيرة والسماح والأمل والحزن والكرم . إن هذه العواطف

المجردة كما هى ، لايجب أن يكلف بها الأطفال كموضوعات للارتجال ، ولكن يمكن أن يكلفوا بموضوعات لها عواطف خبيئة ، مثل رجلين مفقودين ، وهنا يمكن أن تتلقى أسرة ما خبرا بأن الأب والابن تعرضا لحادث ما ، وتظهر الأسرة الحزن والقلق . إن مثل هذه المشاعر لها ذروة واضحة ، وهذا يعد صفة حميدة . وليس من المفيد أن نحاول مثلا ارتجال "الغضب" ،،لكن يمكن تقديم صورة لشخص غاضب فى موقف حقيقى . إن التعبير عن العاطفة يجب أن يأتى من الداخل إذا كان له أن يكون مقنعاً . وهناك بعض المقترحات – الهرب من خطر يهدد الفرد . إقناع شخص بالقيام بشئ غير مناسب – المصالحة وصرفه عن طريق محفوف بالأخطار ، وأيضاً "الأحزاب" وعند طبيب الأسنان : "الخيانة" ، "الوداع" ، "الزفاف" الأمل الأخير" الوصية ، وفى هذه الحالات يكون من المفيد القيام بحركة ، وذلك لإعداد الأطفال نفسياً . إن هذه الأمزجة والعواطف غالباً ما يكون الاستمرار فيها صعباً من جانب الأطفال وخاصة لفترة دوام الارتجال ، ونجاحها يعتمد أساساً على مدى التركيز الخيالى .. ومن الواضح أن الأمزجة يجب أن تكون فى إطار تجارب الأطفال . إن بعض المدرسين يفاجئون الأطفال بتدريبات على الارتجال عن الأمزجة ، ويطلبون منهم مثلا أن يعبروا عن رعبهم أو عن حزنهم أو سعادتهم ، ولم يكن الأطفال قد أعدوا لذلك ولمَ يوجدوا فى موقف خيالى أو ربوا أنفسهم بأية شخصية معينة . وفى هذه الحالة سوف يكون رد فعلهم فى صورة عمل مكرر ، وستكون النتائج سخيفة وزائفة .

ويجب أن يكون الأطفال – وهم يقتربون من نهاية العمل في الارتجال – قد تعلموا فكرتين أخريين عن بنيان المسرحية ففى الأعمال السابقة لعلهم قد واجهوا السخرية الدرامية (والجمهور يعرف شيئاً لايعرفه شخوص المسرحية) والآن وبوصولنا إلى هنا ، يكون الأطفال قد عرفوا إمكانياتها الدرامية . وفي ارتجال "الزفاف" فنحن نعرف أن العريس بدأ حياته فى استراليا ، لكن ليس بقية الشخوص فى المشهد ومن ثم فقد يطرح لهم بعض الحبكات التى تحتوى على تجربة درامية لكى يطوروها . وهناك أيضاً

العامل المهم جداً هو الوحدة ، فالمشاهد يجب أن ترتبط ببعضها لتكون واحدا ، لايجب أن يستعمل الفن كما هو الحال فى بعض القصص البوليسية ؛ حيث نجد شخصية جديدة ، متهمة بجريمة تقدم فى اللحظة الأخيرة . إن التوتر يجب أن يثار من ظروف معروفة ، ومن الشخوص الأساسية ، وأن يقوموا بإيجاد حل له . ولايجب أن توجد متناقضات أو تفاصيل ثانوية متبقية ، ويجب أن يكون العمل كله منظما ومتناسقاً ومحبوكاً ومقنعاً .

وهناك تنويع مفيد بأن نختار موضوعات مختلفة تعالج نفس الفكرة ونعطيها لمجموعات مختلفة . ومثال بسيط لذلك هو : حجرة قائدة الطائرة ، والجمارك ، وحجرة رجال الأمن ، وبرج المراقبة وصالة المسافرين ، وكلها مركزة حول مطار ، وقد نطلق عليها عنوان "المأساة فى المطار" أو "جريمة فى المطار" ، وهنا نجد فرصة للأطفال ليقارنوا بين الشخصيات المختلفة المرتبطة بنفس الحدث ، والطريقة التى يتحدثون بها ويتحركون بها ، وما يقولونه ، وكيف يشعرون ويعبرون عن أحاسيسهم . وفى النهاية تكون الارتجالات يمكن وصفها معاً لعمل " فيلم تسجيلى " .

إن الارتجال الفردى ليس بالتأكيد مناسباً للأطفال ، فهو للبالغين والكبار .

ويمكن للعمل فى أى ارتجال أن يستمر ما دام الأطفال مهتمون به ، وليس أطول من ذلك . وبمجرد أن يبدأوا فى إظهار التعب منه ، فيكون الوقت قد حان لإلغائه بلا رحمة والانتقال إلى شئ آخر جديد ، وحين يظهر الأطفال علامات الملل ، فإن هذا يعنى - أحيانا - أنهم كبروا على هذه المرحلة من العمل ، ويحتاجون (وليس بالضرورة يرغبون) إلى التقدم إلى مرحلة أكثر مطالباً .

وإلى جانب آخر نجد أن بعض الارتجالات تسبب إرضاء خاصا ، وسيعرف المدرس متى يحدث ذلك ، لأن الأطفال سيكونون مقسمين فيه ، وأيضاً لأنه شخصياً سيتأثر ، وهو يراقب ما يحدث . وحينئذ يكون أمامه أحد شيئين : إما أن يترك الأمر كما هو كتعبير عن الحقيقة ، وإنجاز حقيقى وإن لم يكن كاملا من الناحية التقنية ، ويقدم بعد ذلك شيئاً جديداً ، أو أن يقوم هو والأطفال بتحسين العمل . وسيعرف المدرس ما يفعله عن طريق توجيه أسئلة مباشرة ، وعن طريق متطلبات الأطفال ، وإذا

قرر أن يستمر فى نفس العمل فإنه يجب أن يكون مستعداً ليكتشف أن الزهرة الأولى قد اختفت وأن الأصل يبدو رتيبا إلى درجة كئيبة ، وأن عليهم القيام بمجهود شاق قبل أن يبدأ فى تحقيق درجة الجودة مرة أخرى ، وأنهم فى النهاية قد قدموا شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف من الرواية الأولى . وعلى الرغم من ذلك فإن هذه تعد تجربة حسنة للأطفال وخاصة للحاجة إلى المثابرة حين يبدو عملهم قد تحطم فى أيديهم . وقبل أن يبدأوا فى صقل العمل ، ويجب على المدرس أن يعطيهم (عن طريق المناقشة الموجهة) أفكارا واضحة جداً عن التحسن الأساسى المطلوب ، وأن يساعدهم باستمرار عن طريق التشجيع والتعليقات الواضحة والبناءة ، كما يجب عليه أن يدفعهم إلى الاستمرار فى العمل حتى النهاية . وحين يصبح العمل كاملا ؛ فعلى الأطفال ، إن كان اهتمامهم لايزال باقيا ، أن يحاول كل منهم أن يكتب ارتجالا فى شكل مسرحية ، وحينئذ ستوجد روايات مختلفة لنفس المسرحية ، ويمكن بذلك التوصل إلى رواية يتفق عليها ومسرحية جماعية نجحت فى اختبار الإخراج الناجح . ويمكن بعد ذلك أن يستعمل هذا النص كما سيظهر فيما بعد ، أما الآن فإنه الدليل الملموس على مشروع ناجح .

لعل الارتجال هو أقيم أشكال الدراما الابتكارية فى المدراس . وستصبح فى مراحلها المتقدمة حين يكون الأطفال مسئولين عنها مسئولية تامة . ستصبح شكلا من الابتكار التعاونى ، الذى يتطلب كل شئ ، يستطيع المشاركون تقديمه جسمانياً وذهنياً وعاطفياً ؛ وهو يشمل جميع واجهات العمل الدرامى ، سواء الخاصة بالكاتب المسرحى أو المخرج ، بل ومصمم المشاهد ، وهو ليس مجرد عمل أسبوعى مسل ، حقيقة إن التسلية مهمة ، ولكنها ستكون ذات مستوى رفيع لو أنها أصبحت بمرور الزمن أكثر إجهادا وأكثر مهارة وأكثر طموحاً وأكثر نضجاً . إن آخر مراحل الارتجال هى نقطة الوسط فى درب متقدم من العمل الدرامى ، والذى يدوم طوال دراسة الولد أو البنت . وبدون تجربة كاملة للارتجال يصبح العمل اللاحق بالنصوص المكتوبة مخيباً للآمال .

يتبقى الآن بعض النشاطات الدرامية وشبه الدرامية ، والتى تصلح لهذه المرحلة ؛ وهى أعلى مراحل المدرسة الابتدائية وأدنى مراحل المدرسة الثانوية .

إنه "التسجيلى" ، وهناك موضوعات عديدة لذلك ، فقد يقوم فصل بعمل مسح لدروس التاريخ وتأتى نتائج بحوثهم فى صورة مظاهرة لمشاهد (درامية أو غير درامية) من تاريخ المنطقة ، يقوم التلاميذ بكتابتها وتمثيلها وإخراجها ، وإن أمكن تصميم مشاهدها . إننا هنا أمام التاريخ واللغة وخاصة جانبها الدرامى ، ولعله أيضاً الفن والصنعة كلها مندمجة فى عمل واحد ابتكارى . وقد يقوم أحد فصول اللغة بإعداد موضوع تسجيلى عن مشاهد من مجموعة من الأشعار إلى دراما ، والتمثيل فى واحدة أو أكثر منها والمساعدة فى إخراجها . وقد يكون للعمل التسجيلى ارتباط اجتماعى ، ومن الموضوعات المحببة إلى تلميذات مدارس البنات موضوع "تحرير المرأة" أو الدروس الدينية . إن الموضوعات التسجيلية تقدم مجالا للأصالة والإقدام والبناء الخيالى والقدرة الخلاقة وربط الموضوعات المدرسية بالحياة الواقعية ، كما إنها تقدم الكثير من المهام للجميع ، حتى هؤلاء الذين لايرغبون فى التمثيل .

والآن نأتى إلى الأفلام . ولقد استطاعت إحدى المدارس الابتدائية أن تنتج فيلماً عن كنيسة الحى وما يحيط بها . وحين انتهت دراسة المشروع قام الفصل بتنظيم معرض عن الكتابات والرسوم والصور والعينات ، ودعوا أولياء الأمور وألقوا عليهم محاضرات عن كنيستهم ، ثم عرضوا عليهم الفيلم ، وقدموا لهم الشاى وتقاضوا شلنا من كل واحد منهم مساهمة فى تكاليف الفيلم . لقد كان هذا فعلاً مشروعاً تعليمياً ناجحاً ، وإن لم يكن فى الواقع من الدراما . وقامت مدارس أخرى بإنتاج أفلام عن أحداث المدرسة والحياة المدرسية . وكل هذه ليست أعمالا درامية ، ولكنها تشير إلى ذلك الطريق . وقد قامت بعض المدارس فعلا بإنتاج أفلام ذات طابع درامى ، ولكن مثل هذا الإنتاج يحتاج إلى ميزانيات كبيرة .

والآن نأتى إلى تقنية الراديو أوالمسرحيات الإذاعية . لأن الإذاعة وسيلة غير مرئية ، فإنها تعتمد على الصوت فقط لخلق نوع من الوهم ، وقد يكون ذلك تقنية صعبة بالنسبة إليهم ، وإن كان الأطفال الخجولون قد يستمتعون من أنهم يُسمعون ولايُشاهدون ، وقد يكون من الأوفق تأجيل ذلك حتى يصبح الأطفال أكثر نضجاً ولديهم القدرة على السيطرة على أصواتهم . وهذا النوع من النشاط مفيد جداً للتدريب على النطق ، كما أن اختيار المادة يحتاج إلى عناية كبيرة . وقد يكون من الأفضل محاولة

التأثيرات الدرامية الواسعة ، أو الميلودراما السهلة متذكرين أنه قد لايكون فى استطاعة الأطفال أن ينقلوا بأصواتهم صفات الشخص أو التوتر . إن المؤثرات الصوتية قد تكون هامة ، ويجب أن تكون واقعية بقدر المستطاع وعن طريق هذه الواقعية سيعطون دفعة للممثلين والمشاهد . ومن المفيد تسجيل ذلك على شريط ، بل ويمكن تسجيل المشهد كله أو الارتجال حتى يمكن بعد ذلك إعادة تقديمه وسماعه وإدخال أية تعديلات عليه . ويستمتع الأطفال دائماً بسماع أصواتهم وخاصة على أشرطة التسجيل ، وقد يقدرون أن فى إمكانهم تحسين أصواتهم ، ونطقهم ، إن تسجيل ما يقوم به الأطفال يعد من أنجح وظائف أجهزة التسجيل . وبالإضافة إلي المؤثرات الصوتية ، فإن الأطفال يمكنهم أن يجربوا الموسيقى ، سواء من أجل سماعها أو لاستعمالها فى تأثير درامى .

وهناك أعمال رائدة فى استعمال الإضاءة المسرحية ، والتى عن طريقها يستطيع الأطفال أن يصوروا بالأضواء علي مساحة مفتوحة بغرض تحقيق أهداف الدراما . ولن تكون هذه المعدات فى متناول أيدى الجميع ، كما لن يخاطر البعض بوضعها فى أيدى الأطفال ، ولاشك من أن تجربة الإضاءة تجربة مثيرة ، وقد يمكن توفير معدات إضاءة رخيصة تستعمل فيها البطاريات للأطفال العاقلين والماهرين ؛ ومعظم الأطفال سيتمتعون ويستفيدون من اللعب بمثل هذه المعدات ، وكذلك سيفعل مدرسوهم ولكن هناك نوعاً من المخاطرة .

وهناك أيضاً تدريبات مختلفة قد تكون مفيدة للأطفال حين يكونون ناضجين وعلى استعداد لتقبل ما هو واقعى ، مثل محادثات تليفونية ومقابلات صحفية أو إذاعية أو تلفزيونية ، وإذا عولجت هذه المشاهد كمشاهد درامية ، فإنها تحتاج إلى استعدادت ومناقشات بين المدرس والتلاميذ ، مثل أى شكل درامى آخر . وإذا كانت هذه تمارين مبدئية للارتجال ، فإن لها من الأغراض الكافية والخلفية الخيالية بما يضمن التركيز والرضا ، وبدون هذه المساعدات للانغماس فى العمل والإخلاص فيه ، فإن هذه التمرينات قد تصبح تافهة وضياعاً للوقت . ولكن إذا انغمس الأطفال فى التمرينات ، فإنها قد تكون ذات قيمة كبيرة للتعبير عن الشخصية عن طريق الصوت دون أية

مساعدات من جانب الحركة الجسمانية . إن فى استطاعة الأطفال أن يتدربوا على هذه التمرينات فى وحدتهم أو مجموعات صغيرة فى نفس الوقت ، ويعلقون على ما قدمه كل منهم .

إن تعبير الرقص الدرامى له معان مختلفة لدى الأفراد المختلفين . فالكثيرون يرون أن الدراما الراقصة هى التعبير عن موضوع أو فكرة درامية أو غير درامية عن طريق الرقص أو الرقص والحركة الدرامية ؛ سواء مصاحبة للموسيقى أو بدونها . وفى هذا المفهوم تعد شكلا فنياً قائماً بذاته ، ولكنه أقرب إلى الرقص منه إلى الدراما . ومن ثم فإن هذا الشكل من الرقص الدرامى لن نناقشه هنا ؛ إلا أن نقول إن فى بعض المدارس وخاصة فى مدارس البنات وفى كلية التربية للبنات ، يوجد هذا النوع أحيانا ، ويأخذ الرقص الدرامى شكلاً آخر فى بعض المدارس فإن الأطفال ينصتون إلى قطعة موسيقية ثم يقررون كيف يعبرون عن طريق الرقص أو المايم أو الدراما أو مزيجاً منها كلها عن الآراء والعواطف الكامنة فى الموسيقى . واختيار الموسيقى من الأمور ذات الأهمية الخاصة . إذ ليس من السهل العثور على موسيقى تثير أفكارا درامية . إن الموسيقى وهى أكثر أشكال الفنون تجريداً ، التى تثير أفكارا للرقص سيكون من السهل نسبياً العثور عليها . ويجب أن تكون الموسيقى قادرة على توصيل آراء درامية إلى المجموعة كلها ؛ إذ إن من مزايا الرقص الدرامى أن مسئولية النتيجة النهائية تعتمد على الأطفال ، الذين قد يكون لدى كل منهم شرح مختلف ، ومن ثم تكون المناقشات .

وبالإضافة إلى صعوبة اختيار الموسيقى الصالحة ؛ فإن هذا الشكل من الرقص الدرامى له مخاطره ، كما إن له مزاياه. وإذا أردنا تعريفاً محدداً ، فإننا نقول إن الحركة مهما كان نوعها ستصحبها موسيقى قد تثير إحساساً عاطفياً مثيراً ، أو عدم إخلاص أو حتى افتراء وتزويراً ، وقد يتعلم الأطفال أن يعتمدوا على الموسيقى كعامل مساعد للتعبير الحر عن الآراء والعواطف ، وهذا يعد خطراً خاصة حين يحاولون التحول إلى الدراما المنطوقة . وقد يميل الرقص الدرامى أيضاً إلى التعبير عن طريقة الحركة أو الرقص فقط أو قد يتحول إل مايم يصاحب الموسيقى ، وبمعنى آخر قد يتجاهل الكلمة المنطوقة كلية . إن الدراما تعتمد – أساساً – على الشخصية ، ومن

الصعب التعبير عن الشخصية عن طريق الجسم وحده ، ومن ثم فقد يختفى الجانب الدرامى من الرقص الدرامى . وقد يستمتع الأطفال به تماماً ، ولكن قد يغرقون فيه لدرجة استبعاد التقدم العادى فى الدراما . ومن الخطر أن يعزف الفرد فى مرحلة واحدة . ومن النادر أن يكون من المرضى أن نشرح عملا فنياً بمصطلحات شكل فنى آخر ، وخاصة عملين مختلفين مثل الموسيقى والدراما . وباختصار ، فإن هذا الشكل من الرقص الدرامى يعد مرحلة قيمة .

ولكنها تحتاج إلى تأثير قوى على الخيال . فلكى نروى قصة وما ينتج عنها من حركة فى قطعة موسيقية ثم نترجمها إلى رقص ، بل وحديث يتوافق مع كل من الموسيقى والقصة المخترعة ، لكى نفعل ذلك ، فإننا نحتاج إلي شئ من الرؤيا وهؤلاء الذين لايقدرون إمكانيات الأطفال قد يشعرون بصدمة حين يرون أن الأطفال فى استطاعتهم فعل ذلك ، ولاينطبق هذا على الأذكياء من الأطفال وحدهم الذين يتفوقون فى الرقص الدرامى . وقد يعطى الرقص الدراما بطريقة المصادفة نظرة عميقة إلى الموسيقى . وتحتاج النتائج المتميزة فى الرقص الدرامى إلى تدريب وتجربة فى الحركة .

وتعد مسرحية الحى الغربى دون الأغانى والحوار بموسيقاها ورقصاتها نموذجا رائعاً للرقص الدرامى . وهنا يجب أن نؤكد أن الرقص – الدراما لاينتمى مطلقاً إلى التدريس العادى للموسيقى ، ولايجب بأى شكل من الأشكال أن يعارضه

لا يصح أن يحاول الأطفال تمثيل رواية مسرحية ، مكتوبة بواسطة كاتب ومخصصة للكبار ، ولايجوز هذا إلا بعد أن يصبحوا ناضجين بالقدر الكافى ، وأن يكون لديهم خبرة كافية للقيام بالعمل المذكور أعلاه .

كما يجب أن يكون لديهم بعض القدرة على فهم أبعاد شخصيات الرواية من الناحية الإنسانية ، فعند قراءتهم (للنص) نص الرواية Play text عليهم إدراك الصفات الإنسانية التى قابلتهم خلال تجاربهم مثل : دفء العواطف ، عصبية المزاج ، الكرم ، المبالغة الشديدة Fussiness ، بالرغم من أنه فى بعض الحالات ، لن يتمكنوا من توصيل الكلمة الوصفية المطلوبة ، (ولعمل ذلك ربما يساعدهم فى إثرائهم لمفردات اللغة) من هذه المعلومة البسيطة من الناس يمكنهم القول أو الحكم إذا ما كانت أفعال وتصرفات شخصيات الرواية صادقة .

وربما لايكون لديهم المهارة Skilled الكافية لنقل أبعاد الشخصية بصدق كما تتراءى لهم ، ولكن هذا غير هام ، فبالرغم من عدم إمكانهم تمثيل الشخصية تمثيلاً جيداً ، فإنهم لابد لديهم أفكار عن كيفية تمثيلها ، ولابد أن يكون لديهم بعض التنوق Some apprciation والحس الدرامى (الخصائص الدرامية) للرواية ، وكثيراً منهم يمكنهم تخيل الموقف الدرامى وحدوثه ، وسيكون عظيماً لو أحضروا ورقة تأجيل العقاب ، الرجل وهو واقف وحبل المشنقة حول رقبته .

كيف يمكن عمل هذا ؟

"سيقف على المسرح فى الوسط ويقف الرجل المنوط بعملية الشنق فى جانب المسرح ويقف القس فى الجانب الآخر ، والناس كلها تقف من حولهم ، ويأتى الجنود

مندفعين إلى المسرح ، مخترقين الناس يصيحون بصوت عال :

"لنجربها بالخارج ... lets try it out, then"

عليهم بالتحرك والكلام بثقة واقتناع ، كما عليهم الأداء بصدق وبساطة فى الصوت وحركة الجسم .

كما يجب عليهم إطاعة أوامر المخرج فورا ، سواء أكان مدرسا أم واحدا منهم .

كما يجب عليهم رؤية الرواية ككل ، وليس الجزء الخاص الذى يقومون بأداء الأدوار فيه ارتجاليا .

هذه خصائص نضوج ، ويجب على الأطفال إلى حد ما اكتسابها من خلال تجارب سابقة فى العمل الدرامى أو من الحياة ، وذلك قبل تمثيل أية رواية .

وبدون هذه الخصائص والخبرة السابقة ، أى محاولات لتمثيل نص ستكون أقل تأثيراً واقناعاً ، وصدقاً وأصالة وغير مرضية للممثلين والمعلم .

إن تحويل الرواية أو القصة أو المادة من الارتجال إلى عمل مسرحى يحتاج إلى حساسية وحرص شديدين ، لأنه تحويل الرواية التى عبارة عن شئ مخلوق أو مبتكر إلى تفسير هذا المخلوق والجدل حول أين يقع الابتكار أو الخلق الحقيقى فى الإخراج للرواية ، هذا الجدل حدث منذ زمن بعيد ولم يحسم للآن ، وما زال الصدق فى التعبير فى نص الرواية مسئولية الممثلين والمخرجين ومصممى الأزياء فرادى ومجتمعين .

من أمور الجدل أن الخالق المبتكر الحقيقى هو المؤلف ، قد يكون هذا صحيحاً ، ولكن ما يهم فى المدارس هو إعطاء الحرية الكاملة للتعبير الصادق فى الرواية ، كما يراها الأطفال . قد لايكون الصدق كما يراه المؤلف أو المدرس ، ولكن لايوجد اثنان من الناس ربما يتفقان تماماً على الصدق فى أى عمل فنى .

بالنسبة للأطفال ، فإن إحساسهم بالصدق فى تمثيل النص فى الرواية ، كما يتصورن أو يتخيلون As they see it ممكن أن يكون فيه ابتكار كامل Fully Creative مثلما يحدث عندما تحكى لهم قصة أو يقرءونها (خيال الأطفال) .

وأول خطر عند تحويل العمل الفنى المبتكر إلى عملية شرح وإيضاح لهذا العمل هو سلوك بعض المدرسين الذين يعبثون بهذا العمل ، ويقولون "الآن تخلصنا من كل ما هو صبيانى ، ويمكننا الآن المضى فى العمل الحقيقى " ، هذا العمل الصبيانى Childish Stuff هو المادة الصادقة لكل الأعمار ، (يتعلم طلبة المسرح عن طريق الارتجال ، بعض الإنتاج الخاص للروايات والأفلام يعتمد بشدة على الارتجال ، وكما سيظهر فيما بعد الارتجال أداة نافعة فى إخراج الرواية أو المسرحية . هؤلاء المدرسون فى بعض الأحيان لديهم الإحساس بالذات ، علاوة على حب المسرح والسلطة ، فإنهم يبالغون فى توجيه الأطفال أثناء القيام بالنص المسرحى أو الرواية .

وأسوأ ما فى الموضوع أن الأطفال قد يوافقون المدرس فى التفكير ، والآن أخيراً وصلنا إلى حاجة حقيقية "- وإلى ما - هم على صواب . ولكن إذا كانوا سيتركون أنفسهم بسعادة ؛ ليصبحوا عرائس متحركة Puppets فى يدى دكتاتور ، ويستمتعون لذلك (ربما أحسوا بذلك) ، فإن الفرصة لظهور موهبتهم وخبرتهم قد تضيع .

وطبعاً كثيراً ما يقوم المدرس بتوجيه الأطفال للإحساس بالعمل سواء عن طريق القدوة أو السلوك .

ولكن من المهم أن يفطن إلى حجم ما يجب عمله ، ومتى يتوقف ويترك ما تبقى للأطفال . وهناك أيضاً خطورة بالنسبة للمدرس الذى يعمل قليلاً جداً ، ثم يقول : "هذه هى الراوية من يريد أن يلعب هذا الدور أو ذاك ؟ من الذى يريد أن يكون مخرجاً ؟ "هيا إلى العمل" . يجب على المدرس أن يكون دائماً مرشداً أو على استعداد للتوجيه ، والنقاش يكون عاملا أساسياً عن العمل فى نص الرواية وخاصة فى أول الأمر ، فإن الأولاد يجب أن يوجهوا إلى كل ما فيه من الصدق فى الرواية ، كما يجب الشرح والتوضيح لبعض تكنيك الإخراج ، مثل التجمعات والتحركات فى الواقع يجب على المدرس أن يقوم بجزء محدد من الإخراج فى أول الأمر ، وذلك حتى يضع مستويات عالية .

وخطـورة أخـــرى فى هـذه المرحـــلة التـحـويليـــة ، ربمـــا تسـمى "طغـيان النـص" Tyranny of the Text فـإن أى شئ مطبـوع حـتى الإعـــلان فـيـــــه جـــــد مـــن الخطورة ، وذلك للتسليم التام بصدق هذا العمل بالنسبة لأغلب الأطفال وكثير من البالغين ، كما أن الاتجاه الغالب عادة فى هذه الأشياء هو عدم النقد . والمدرسون بالأخص عليهم أن يكونوا يقظين ومتنبهين لذلك . فإن موقف أو حادثة فى النص مخالف للحقيقة أو حتى سطر ضعيف ، هو شيء سيئ و غير مقبول حتى لو كان مطبوعاً ، وبالطبع فإن المدرس لايجب أن يتردد داخل فصل الدراسة لتصحيح الخطأ ، وإن أمكن يكون بواسطة الأولاد . مرة أخرى ، فإن الإخراج المسرحى ربما كان خطراً فى بعض طبعات للروايات ، فإن حركة المسرح تكون كما يحدث فى الوست إند (مسارح لندن الشهيرة) ، هذه على كل الأحوال شئ مقدس إلى أبعد حد ، وما يصلح عرضه فى مسارح بيكاديللى فى لندن ليس بالضرورة يصلح فى عرض فى فصل مدرسى أو صالة عرض مدرسة . ومن الحكمة تجاهل كل توجيهات المسرح فيما عدا الشخصيات .

هـــذه ضرورة ، حـيـــث إن أغـــلب الروايات مكتوبة على نظـــام المســرح القـديم Proscenium ، بينما الأطفال يلعبون أو يمثلون على التنوع "of the Round" وليس فى بالهم الجمهور والحائط الرابع ، وربما استمروا فى ذلك لبعض الوقت .

ربما أكثر خطراً على الإطلاق فى تلك المرحلة هو التفكير فى وجود جمهور فى تلك المرحلة المبكرة ، فى حالة التفكير فى جمهور المسرح ، فإن كل تكنيك المسرح وحرفية التمثيل ، يجب أن تراعى ، لذلك يجب أن يترك لمرحلة لاحقة ، هنا أيضا ، فإن الأطفال ربما أرادوا الجرى قبل المشى ، وتصبح طموحاتهم الوصول : للشئ الحقيقى" ، ولكن المدرس يكون من الحكمة بحيث يعى أو يتذكر أنه لو صبر الأطفال حتى يصبحوا أكثر نضجاً ليتعلموا هذه المهارات ثم يطبقونها فى التعبير الصادق والمخلص ، فإنهم سيحققون هدفهم بفاعلية وسرعة وأهمية .

على سبيل المثال ، العمل فى رواية ، وفى فصل مدرسى فى هذه المرحلة ، هى

شبيهة بمدرسة ابتدائية أوكسترالية تتمرن على قطع موسيقية ، مع عدم التفكير مستقبلا فى أى أداء ، ولكن فقط لتعلم بعض الشئ طريقة العزف الأوركسترالى ولتحسين مهاراتهم وقدراتهم ، وأساساً للاستمتاع بالعزف الجماعى . والمقارنة هنا ليست بالضبط أو نفس الوضع . فإن الرواية الممثلة فى الفصل تحتاج إلى درجة كبيرة من الابتكار والإيجابية من الممثلين وأقل توجيه من "القائد" ، وإن كانت الأهداف متماثلة . وفى هذه المرحلة من عمر الأطفال ؛ فإن نص الرواية بالنسبة لهم يكون مادة للاستمتاع والتخيل ، ولاينظرون إليه كعامل أدبى يعامل بتحفظ وفيما بعد وخاصة عند تأدية النص ، فإن توصيل الحقيقة بصدق هو أهم شئ فى تلك المرحلة من الطفولة . لكن عند البدء فى عمل النصوص لايجب أن نفكر فى الأداء إلا قليلاً أو لانفكر بتاتاً .

ما الأشياء المناسبة لبدء العمل فى النصوص ؟

ليس هناك أشياء مناسبة ، وإنما على الأطفال أن يأخذوا هذه الخطوة عندما يكونون مستعدين . وليس فى وقت مبكر أو وقت متأخر ، فلو كانوا على قدر من الذكاء والنضوج ، وعندهم بعض الخبرات المذكورة سابقاً ، فإنهم يكونون مستعدين للعمل فى الفصول بالنسبة للنصوص فى المدرسة الابتدائية فى نهاية المرحلة . بالنسبة للمدارس الابتدائية والإعدادية Junior ، فإن الكاتب الحالى سوف يستثنى من الروايات المسرحية "قصة ميلاد المسيح" ، فهى لا تحتاج إلى أداء بقدر ما هى تمثيلية دينية ممكن للكل أن يأخذ دوره بعد البنات والصبيان ربما لا يكونون أبدا مستعدين للنصوص . بعض الفصول العليا فى المدارس الثانوية والمدارس الحديثة يجدون استمتاعا أكثر فى الارتجال والحركة أو الدراما الراقصة ، التى فى أغلب الأحيان يتفوقون فيها .

هذه الفصول أحياناً تضيق بالقيود التى تفرضها النصوص ، وهم يفضلون العمل والتمثيل حسبما ما تمليه عليهم سن المراهقة وأفكار وعواطف تلك المرحلة ، وذلك سيكون أكثر نفعاً لهم . كما أن قراءتهم ربما لاتكون فيها سلاسة كافية ، وعند قراءتهم لبعض الأجزاء ستبدو قراءة غير مرضية ، كما إن قدرتهم على حفظ السور ليست على المستوى المطلوب . أى نوع من المسرحيات يجب أن تمثل خلال فترة التحول أو بعدها

مباشرة ؟ ربما الأفضل البدء بروايات كتبها الأطفال أنفسهم من حسب خيالهم وارتجالهم Improvisation والذى يشعرون معها بالارتياح الكامل لأنه لايصح أن تحدث فجوة Sudden break فى العمل الدرامى ، وعندما يكون الأطفال مستعدين تماماً للتقدم للمرحلة التالية التى تكون مبنية على المرحلة الأولى .

على العموم هناك روايات أخرى محلية أو ذات طابع بسيط ظهرت فى فترة سابقة . أحياناً يأتى الطلبة للمدرس ويقولون "بعد إذنك ، هل يمكن أن نؤلف نحن روايتنا ؟ "وبالبحث وجد أن مجموعة صغيرة عادة ثلاثة أو أربعة قد ألفوا رواية ، وقاموا بعمل البروفات والملابس ، ويريدون تمثيلها فى الفصل . ربما تكون هذه الرواية جيدة أو سيئة ، وهذه الروايات عادة تكون طويلة ومشتتة Rambling ، وفيها كلام كثير وتمثيل أقل وتعدد فى تغيير المناظر ، لكن الجواب دائماً بالطبع يكون"نعم" . ولايوجد أى استثناء لمشاركة ممثلين معاصرين فى العرض أمام المشاهدين .

وماذا بعد نسخهم المكتوبة ؟ هنا نجد الصعوبة . هناك مئات من الروايات كتبت للأطفال ، وكلها يجب حرقها لأن معظمها تافه ، عديم النفع ، غير مضبوط ، ليس به أية دراما ، على مستوى ضعيف ، ولكن – الحمد لله – هناك بعض كتابات جيدة ترقى إلى المستوى . ولكن ليست كافية . الرجاء أن يتحول بعض كتاب الرواية المرموقين وذوى الكتابات الجيدة لهذا النوع من الكتابة (رواية الأطفال) . على العموم ممكن الاستفادة بعض الشئ بهذه التنوعات غير الجيدة ، ممكن اعتبارها مادة خام لعمل معالجة بناء ، وتحت إشراف المدرس يمكن تعديل الرواية للأحسن ، وخلال هذه العملية التى ربما تستغرق وقتاً ، ربما تكون ذات نفع كتمرين للأولاد على التفكير النقدى ، وبناء الرواية وكتابة الحوار . وسوف يختصر الوقت الضائع لبدء الرواية . بعض الفقرات ممكن البدء فى تمثيلها ، ومناقشتها وتعديلها ، لأن التعديل فيما بعد ربما يؤثر على المشاهد الأولى . هذه الفكرة يجب أن تكون فى الحسبان ؛ لأنها ستساعد على التأثير بضرورة فكرة زرع الأفكار الأولى التى ستؤثر على الأحداث اللاحقة Lateraction .

ما هى خصائص هذه الروايات المناسبة للأطفال فى مثل هذا العمر من التطور أو النمـو ؟ . من الواضـح أن هذه الروايات يجب أن تكون مملوءة بالحـركـة ، الحـركـة الخارجية وليس ضغوطاً داخلية فقط ، وإن كانت هذه الضغوط ستكون موجودة لامحالة . لايوجد عنف وأحداث مفجعة من أى نوع : فالأطفال حالياً معرضـون بالكفاية من خلال "وسائل الإعلام" . أشخاص الرواية يجب ألا يكونوا شخصيات مركبة ، أبيض وأسود ، وليس رمادياً ، شخصيات سوية اجتماعية ، تتكلم بصراحة وصدق (شخصيات مفتوحة) ، بسيطة ، معبرة ، ولكن ليست طفولية ، ربما فى أغلب الأحيان لايحب الأطفال فى المرحلة من النمو أن يلعبوا أدوار الأطفال ، وإن كانت هذه الفكرة لاتنطبق على البنات . والخطة يجب أن تكون كاملة وليس فيها أى التواء ، والمحاضرات أو الكلام الملقى يكون قصيرا ، والمسرح غير معقد . عملى وواضح ، يجب أن يكون فيه قدر ضئيل من الخيـال Fantasy أو الفانتـزيا ، وفرصة كبيرة للفكر والتخيل لمواقف فيها حقيقيـة ، أو مواقف رومانسية حقيقية .

فالكتابة يجب أن تكون حية ، قوية ، مملوءة بالحيوية والمرح الضاحك والفضيلة يجب أن تنتصر . أى الروايات لها هذه الخصائص عندنا ؟ ليس كثيراً ، ميلودراما فى الغالب كلها أو أغلبها من القرن التاسع عشر ، وتحتاج إلى اختصار شديد وترجمة تناسب العصر الحالى . "الأجراس" ، "بريد ليونز" Lyons Mail " الطريق الوحيد". قصة مدينتين" ، " سجين زندا" ، "تذكرة الرجل الراحل Ticket of leave - man ، "إخوان كورسيكا" . "ماريا مارتن" هكذا . هذه القصص مخلصاً لله ، هى مادة رومانسية ، أغلب الأولاد سيكونون فى المرحلة الرومانسية . وبعض الأعمال ، إن كانت مختلفة تماما عن القصص سالفة الذكر ، وإن كانت تحتوى على بعض خصائص مـن القصص المذكورة سابقاً ، وخصائص غريبة خاصة بها هى قصص المعجزات والأشياء الغامضة ، مثل : "فيضان نوح" تضحية إسحـاق" ، قصـة الراعى Towneley Secunda Pastorum Shepherds play مذبحـة الأبـرياء : وقد طبعت مجموعة مناسبة للمدراس بواسطة س . ل . فيـزى L. Feasey رواية "إنجلترا القديمة" ، " وثلاث قصـص من العصور الوسطى" طبعها مستر جون آلن ، وهناك أيضاً روايات مختلفة Hummers Play منها واحدة

فى مجموعة فيزى ، هذه الروايات الأخيرة هى الرابط لمسرح الارتجال . سيقوم الأولاد بتمثيلهـــا بسهولة بدون أية محاولات مجهدة لهم ، كما يحـــدث للبالغين ، والأكثــر منهم نضـجــاً وبقـيـة الفـصل من الأطفـال الذين لايشــاركـون فى الروايـة سـوف يستمتعون مع المتفــرجين بمشاهدة زملائهم . البعــض يعتبر واحـــدة أو اثنتـــين مـــن No Plays Suitable من الــروايات مناســبة Lady Precious Streau ، غالباً تحظى بالإعجاب ، ولكن تحتاج إلى اختصار دقيق ومحكم ، وتقليدها فى الغالبية ضعيف "وشمعدان المطران" هى قديمة ، ولكنها تحرك الأطفال كما لو كانت حديثة " يونس والحوت "Tobias and Angel" زمار هاملن الجديدة ، والصياغة التى عملتها كليمانس دانز Clemence Danes (أليس فى بلاد العجائب " وبعض قصص أجاثا كريستى ، وصياغة "بريـان" فى نسخته الجديدة لبينكيو "والصياغة الجديدة" لديكـنرز" فى"الكونت دى مونت كريستو ، The speckled Band ناشونال قلفت " جزيرة الكنز ، Reluctant Dragon. ولكن القصص الخاصة بالأطفال ستكون مسألة نوق شخصى ، كأى اختيار آخر فى دنيا الفنون . والطريقة المرضية الوحيدة ، هو أن المدرس يفتش وينقب فى الروايات حتي يجد ما يلائم الأطفال والطريقة السليمة للعمل فى نص الرواية ، سواء كانت هذه الرواية طويلة أو قصيرة . إن المدرس يحكى قصة الرواية أو محورها لهم ، ويشير إلى الشخصيات ونقطة الذروة ، ويناقش مع الأطفال الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، ثم يقرأ لهم القصة أو يتركهم يقرأونها بأنفسهم . وإذا قُرأت الرواية لهم ، فيجب أن تكون مثيرة ، وتحرك المشاعر ، وتكون قراءة مختصرة وشرح موجز ، قراءة الرواية لهم ستكون بطريقة سريعة ومقنعة أكثر للأطفال كى يتعايشوا مع الرواية . وبعد تجربة حيز من التمثيل ، وجعل بعض الأولاد يرتجلون مشاهد مختلفة أو أجزاء من الرواية . على أن تكون هذه الإرتجالات مرتبة بالتتابع ، سيعطى ذلك رؤيا أوسع للرواية ، وفهم أحسن لتمثيل الشخصيات ، وكيف تعالج مواقف الرواية . ويجب أن يبدأ الأطفال التمثيل بدون تأخير ، بعد ذلك نأخذ جزءاً من النص ، ونجعل التلاميذ يقرأونه بأنفسهم ، ويقومون بإخراجه وتمثيله ، ويسأل كل فرد فى هذه المجموعة عن ملاحظاته عن الشخصية التى مثلها ، وبقية الفصل يقدمون

اقترحاتهم وآرائهم بشأن هذا الجزء من الرواية ، ثم يقوم الأطفال بارتجال هذا الجزء من الرواية بواسطة الممثلين الذين تم اختيارهم . ثم يؤخذ رأس الفصل ، والمدرس يقرر أن يكون المشهد (من كراسى وموائد وأثاث وغيره) ويعين مديراً للمسرح ومساعد مدير يكون مسئولاً عن ديكور المشاهد . ويبدأ المدرس بإبلاغ الأطفال كل حسب تصوره ، أن يدونوا مقترحاتهم فى كراسة ، كيف يتصور الرواية ويشرح لهم كيفية ذلك . وممكن أن تعمل نفس الرواية مع فصل دراسى آخر . فى هذه الحالة لايستعمل النص الأصلى . فإن الفصل الدراسى سوف يتخذ قراره حسب خطوط ووقفات النسخة الخاصة به .

وسوف يقوم المدرس بعمل بروفات للرواية ، ولكن بروفات تجعل أطفال الفصل لهم فرصة كبيرة للاشتراك فى العمل واتخاذ قرارات بشأنه .

ويجب على المدرس أن يبذل الجهد الشاق ؛ ليكون مثلا أعلى للأولاد لما يجب أن يكون عليه العمل ككل . وبعد أن يقوم الأطفال بالبروفات الأولى للعمل ، يكون المدرس عن طريق المناقشات مع الممثلين الأطفال ، وبقية تلاميذ الفصل قد كون فكرة عن العمل ، ومع استمرار الأسئلة والأجوبة ، مع الأطفال والممثلين تكون لدى المدرس رؤيا واضحة ، وأوضح ، وربما أصح أن المدرس يتمسك بوجهة نظره ، وذلك لعرض آراء وأفكار جيدة ، وأكثر نضجاً ، ويقضى على استطراد المناقشة وحتى يستمر الأطفال فى التمثيل . وبعد ذلك يتدرب الأطفال على المشهد مرة أخرى حتى يتم الاستقرار على أى تعديل فى المشهد الموجود فى النسخة الحالية ، وبعد ذلك يقوم فريق آخر من الممثلين بالبدء فى الارتجال والتدريب على المشهد التالى ، ويتلو ذلك مناقشات وإعادة إذا احتاج الأمر ، وخلال مشاهدة الرواية وحتى آخرها يتغير الممثلون فى كل مشهد من مشاهد الرواية ، وبعد التمرين على كل مشاهد الرواية ، يعاد الاهتمام بالأجزاء والمشاهد التى تكون ضعيفة أو غير ناجحة . وربما قيام مناقشات عامة حول الرواية تكون ذات فائدة يعقبها ارتجال للمشاهد من الرواية الممثلة بعدة مجاميع . وأخيرا إعادة لكل الرواية . وإذا كانت الرواية قد أثارت خيال الأطفال ، فإن المدرس يقرر العمل فى هذه الرواية وإعدادها للتقديم بما فى ذلك ضغط الأجزاء ، أو ربما يختار أن يتناول رواية أخرى ،

معتقداً أنه كلما قابل الأولاد روايات جيدة على المسرح يكون ذلك فى صالحهم . هذه البروفات التى تعتبر إحدى الطرق فى معالجة نص الرواية هى قديمة قدم "كولدول كوك Coldwell فى مدرسة برس Perse هناك نقطة أو اثنتين بخصوص هذه الطريقة يمكن مناقشتهما . التمثيل والكتاب فى اليد مرفوض تماماً . والطريقة المثلى للتغلب على ذلك النقص فى الممثلين أن يندمج الممثل فى الرواية ، فيصبح الكتاب مساعد بدلاً من معوق . وهذا يحدث عندما يكون هناك تجهيز كامل ؛ بحيث يتوقع الممثلون ما يمكن أن يكون فى الحديث القادم لتمام استعدادهم الذهنى والعاطفى ، وليس فقط الحديث ، بل الخطوة التالية والحركة التالية أيضاً ، وربما اخترعوا السطور إلى حد ما .

هذا الذى يمكن أن يطلق عليه شبه مسرح Half-way Stage ما بين الارتجال المبنى على النص واستخدامه الدقيق ، ربما يساعد على الاحتفاظ بالدافع الأصلى والتركيز ، وفيما بعد نتيجة البروفات ، تأتى الكلمات أكثر انضباطاً ، ويستوعب الأطفال كلمات الرواية بطريقة أفضل ، ولكن أن تصبح مربوطا بالكتاب Book bound أمر قاتل Fatal .

كثير من الناس عند قراءة الرواية تكون أعينهم مركزة على النص ، ولا يوجد اتصال أو رباط بين الشخصيات ، من الصعب تجنب هذا عندما يكون هناك تتابع لأحاديث قصيرة ، ولكن عندما تكون الأحاديث طويلة ممكن النظر للسطر التالى ، الجلوس على مكاتب الدراسة ، وقراءة أجزاء من أسئلة وتعليق مستمر من المدرس أو بعض الأطفال يقفون دون تحضير مع كتبهم أمام الفصل بجوار مكتب المدرس في مجموعات ، يقرأون السطور ببساطة ، لايتحركون ، لايرفعون أعينهم عن النص ، وأحيانا يتلقون نصحاً بإضافة شئ ما ، يضيفون ماذا ؟ "هذا ما زال يعمل بالنسبة للدراما فى عديد من المدارس .

بعد هذه المرحلة الانتقالية ، التى تعتمد مدتها سواء أكانت طويلة أم قصيرة على تطور النضج ومهارة الأطفال ، وبعدها فإن تطور العمل سيستمر بالصعوبة المتزايدة وعمق المسرحيات ، وأيضاً بالمسئولية (تحت الإرشاد) تجاه إدراك النص من جانب

الأطفال ، وربما كذلك بإدخال تدريجى للمشاهد المناسبة .

يجب أن يكون هناك تقدم سريع نسبياً فى نوعية المسرحيات التى يتدرب عليها الأطفال . فيجب بعد وقت قصير أن يصلوا إلى مسرحيات ، مثل مسرحيات الفصل الواحد لـ"تشيكوف" : " العرض " ، و"عيد الميلاد" ، : " العرس" أيضاً المسرحيات التاريخية ، مثل مسرحية "رونالد جوو" ، "المشنقة المجيدة" ومسرحيات "رينكووتر : إبراهام لنكلون" " أوليفركرومويل" "ومارى سيتوارت" "و" روبرت أى . لى " ، بالإضافة إلى مشاهد ومقاطع من مسرحية هاردى : الحاكم : (مثال : موت نلسون) ، و "زهرة بدون شوك" ، و" السيدة الخالدة" "تابع الشيطان" ، " والسيدة ذات الفانوس" ومسرحية" بارى : ديفيد الصبى" ومسرحيات لورد دان سنى "ليلة فى فندق" و" حول العالم فى ٨٠ يوم" هذه المسرحيات هى أكثر غموضاً ، وبعدها يمكن للأطفال أن يبدأوا العمل فى المسرحيات الكبيرة .

ومقاطع من شكسبير ، مستخرجة بعناية ، يتم معالجتها بطريقة البروفات Rehearsal Method يمكن أن تساعد في تحريك الشهية أكثر . مشاهد بسيطة ، يكون النص فيها ليس غامضاً وذو وحدة متكاملة يمكن أن تكون ممتعة ومجزية . ما يلى هو أمثلة ....

مشاهد من "ترويض النمرة" ؛ حيث أوصل "بتروتشيو " " كاترين" إلى مذلة (فصل ٤ ، مشهد ١) الذى يبدأ "بيتروتشيو" : أين هؤلاء الخدم "حتى " بتردتشيو ، كاترين ، كيرتس " ؟ وفصل ٤ ، مشهد ٣ (ليخرج تايلور) ، مقتل بانكو " ماكبث فصل ٣ ، مشهد ٣) ، المبارزة بين فيولا وسبر اندرو آجشيك - الموقف سيحتاج شرحا ، (الليلة الثانية عشر فصل ٣ ، مشهد ٤ ، من سبر تونى أيها السادة ليبارككم الله حتى انطونيو أنا أتحداك) سرقة جيد زهيل (هنرى الرابع ، الجزء الأول ، فصل ٢ ، مشهد ٢ ، عراك هوتسى بير مع أمير ويلز (مستخرجة بعناية) (هنرى الرابع ، الجزء الأول ، فصل ٥ مشهد ٤ من "ادخل يا هوتس بير "حتى نهاية المشهد مشهد التعيين من هنرى الرابع ، الجزء الثانى ، الفصل الرابع ، مشهد ٣ ، من يدخل فول ستاف

Falstuff احلف Bymy troth من رينتر فول ستاف حتى Falstuff lead men away حتى موت فول ستاف ، هنرى الخامس ، الفصل الثالث حتى "بارد كالحجر" . بالنسبة للفتيات اللاتى يدرسن الفرنسية ، المنظر فى هنرى الخامس هو عندما كانت خادمة كاترين تعلمها الإنجليزية ، "هنرى الخامس الفصل الثانى المشهد الرابع ، وأصدقاؤنا القدامى "الميكانيكية عديمى الآداب ، "من" حلم ليلة صيف" . يجب على المدرس شرح المواقف الخاصة بكل مشهد ، وتوضيح النص عند الضرورة ، وذلك قبل البدء فى العمل المسرحى .

وخلال هذه الفترة تكون طرق التعليم مشابهة فى فترة التحول ، إلا أن المدرس سيعطى مسئولية الشرح والإخراج للأطفال ، وتكون مهمة المدرس التوجيه بواسطة مناقشات مبدئية ، فى التحضير للحركات والارتجال ولو رأى المدرس تجاوز من المخرج (تلميذ) لايتردد فى تصحيح ما يراه ، وليس من الحكمة أن يعمل القليل ، كذلك ليس من الحكمة المبالغة فى الإشراف .

ويفضل وضع هذه الدروس المشروحة سابقا تحت عنوان "الأدب الدرامى"أو"الدراما" ، بالطبع نوعية هذه الروايات التى تدرس بهذه الصورة يجب ألا تقل فى مستواها عن الشعر والقصص التى يدرسونها فى هذه المرحلة ، من التطور .

الرواية الدرامية تحتاج إلي مشاهدين ، وربما الآن يستطيع الأطفال أن يمثلوا لجمهور المشاهدين . وربما سألوا (الأطفال عدة مرات) ، لماذا لاتحظى الدراما التى يقومون بتمثيلها فى الفصل بالمشاهدين ؟ كذلك الدراما الممثلة على خشبة مسرح المدرسة . والجواب الأولاود غير ناضجين ومؤهلين بالقدر الكافى ، لجمهور المشاهدين من الكبار ، فإن جمهورهم يجب أن يكون من الصغار الذين فى مثل أعمارهم وجمهور من بعض الفصول المدرسية الأخرى ، وبعض مدرسى المدرسة كنوع من التعاطف ، ما يمكن أن يطلق عليه مشاهدين محليين . هذه المسرحية أو المشاهد يجب أن تمثل فى مكان البروفات ، ويستخدم أبسط الملابس والديكور الذى استخدم فى البروفات ،

فيكون تأثيره جيداً على الأطفال ، ولايجب الإسراع فى تعليم الأطفال أدوارهم فى الرواية قبل استيعابهم تماماً للدور ، بالرغم من أن الأطفال قد يكونون وعوا جزءاً كبيراً من دورهم خلال البروفات . ولاداعى للمدرس أن يتدخل فى عملية الإخراج ووضع اللمسات عليها لمجرد إن الرواية ستمثل أمام مشاهدين ، وكل هذا عملية يجب أن تترك للأطفال .

وعندما ينضج الأطفال قليلا وتقوى أصواتهم ويمكن أن يلعبوا الأدوار لجمهور أوسع ، ولكن فى هذه المرحلة يجب عدم إجهاد أصواتهم ، ولايصح أن يجهدوأصواتهم قبل نهاية مرحلة المدرسة ، وفى نهاية هذه المرحلة يمكن أن يقوموا بالتمثيل لمشاهدين كبار ، أغراب عنهم .

وتمثلياتهم الأولى لغير زملائهم من المدرسة ممكن أن تكون لجمهور صغير فى قاعة المدرسة . وذلك بديكور صغير بسيط محدود مع استعمال جزء من المسرح ، فيما بعد ممكن استخدام كل المسرح مع أرضية القاعة إذا كان هناك مقدمة للمسرح أو درجات للأولاد والبنات ، آخر مرحلة لتقدمهم ونضوجهم تكون على المسرح القديم ، لأنهم على المسرح الحديث يحتاجون لكل الخبرة ، لأن مسارح المدارس أغلبها تعد على الطريقة القديمة . وفى الواقع فإن الصبيان والبنات يكون أداؤهم المسرحى بصدق أكبر وفاعلية إذا كانوا قريبين من المشاهدين .

وذلك لأن ازدياد عدد المشاهدين ، وقلة التعاطف التى يحظى بها الأطفال لكثرة جمهور المشاهدين تحتاج بالضرورة إلى مسرح أكثر تعقيداً وتكنيكاً أكثر أو حرفية أكثر للممثلين الصغار .

هذه الأشياء يعمل حسابها من قبل مثل الوقوع على المسرح ، الدموع ، الضحك ، المشاحنات المسرحية ، أهمية اختلاف الأطوال . هذه النظم والطرق التكنيكية يمكن استنباطها من الأطفال بواسطة المدرس ، الذى يحلل الخبرة التمثيلية عندهم بواسطة الأسئلة ، على سبيل المثال ، فإن المشاهد يريد أن يرى وجه الممثل وخاصة الذى يتكلم . فإذا أشاح الممثل بوجهه ، فإن ذلك يشتت تركيز المشاهدين . فإنك عندما تكلم أحداً غالباً تنظر إليه ، وبذلك يكون التركيز على المتحدث (إلا إذا كان الغرض غير ذلك) .

وقد لا يعى الأطفال الملل الذى يحدث من الأحاديث المسرحية ، وتغيير الحركة والأوضاع يجب أن تشرح لهم ، يجب أن يدركوا أن علو الصوت ليس بالضرورة مؤشرا لحرارة المشاعر ، وأن الإحساس العاطفى والشعور والفهم الداخلى للشخصية ، هو أحسن الطرق للتعبير عن فيض العواطف (لأنهم ليسوا ممثلين محترفين ، حيث إن الممثلين المحترفين قد تدربوا على أدوارهم ، على انفعالات الشخصية عدة مرات ومرات أثناء البروفات ، لذلك يمكنهم تأدية الأدوار الشخصية بمهارة حسب التكنيك المرسوم) . ولكن ربما لايعرف الأطفال التحركات والإيماءات المقنعة على المسرح غالباً ما تكون "أوسع من الحياة" .

ولن يدركوا (أى الأطفال) بالقطع أهمية المواقع السفلى والعليا فى المسرح وسيجهلون أهمية الترابط والقرب فى الزمان والمكان بالنسبة للشخصيات بعضها ببعض خلال المشاهد المختلفة للرواية المسرحية . بعض هذه الأمور الفنية يلتقطها الأطفال بالسليقة ، والبعض يأتى عندما يكبرون وبعضهم لا احتياج لهم بالمرة ، وكلما قل العدد كان ذلك للأحسن .

وإذا لم يحصلوا على مساعدة مسبقة ، ومحاولة للتمرين على إلقاء الشعر وأحاديث الكورال ، فإن الظهور أمام المشاهدين يكون الفرصة الحقيقة التى يمكن إصلاح طريقة إلقائهم وأصواتهم . وإن كان يجب مساعدتهم على ذلك قبل الظهور أمام المشاهدين .

ولكن هذا الظهور أمام المشاهدين سيصبح فى الوقت المناسب لتحسين طريقة الأداء ؛ حيث يسمع المشاهدون كل كلمة يقولونها بدون تكلف وحديثهم يكون فيه حرارة ، وإقناع ، وجميل . ولن يكون هناك احتياج لتكنيك فى التمرين . ولكن سيكون التمثيل به سلاسة (من سلس) ، وليس فيه شد أعصاب ، كذلك الأعضاء الجسمانية سوف تتحرك بصورة طبيعية . وكذلك مخارج الألفاظ سوف تكون واضحة ، كذلك نغمة الصوت طبيعية . كل هذه الأشياء مرتبطة ببعضها البعض ، التحسن فى واحدة يؤثر على الباقى . ولكن كل ما يهم هو الثقة "الاقتناع بما تقول" ، وفى حالة تمثيل دور يجب أن يكون داخل هذا الجزء بمعنى الإحساس التام بمضمون هذا الجزء والاقتناع به ،

كذلك التمرين كثيرا على أدائه ، والإنسيابية والأداء بالطريقة الطبيعية حتى يركز الطفل فيما يقوله ، وليس الطريقة التى يتحدث بها . يجب أن يتعلم الأطفال الحديث بصوت منخفض غير عال ، وليس فيه شد ، بل يكون الطفل مسترخيا ، إنما بلهجة محببة ويفتح الفك كثير من التنفس . وبضعة دقائق من التمرين على الحروف الساكنة ، والمتحركة ، تمرين الفك واللسان ، وكذلك حركات الجسم تكون طبيعية ، خفيفة الحركة ، كل هذه التمرينات يكون لها تأثير جيد فى الأداء .

بعض مقترحات لروايات (مذكورة بدون ترتيب) يمثلها الأطفال خلال نموهم أو وهم فى طريقهم للنضوج هى : "مفتش الحكومة" ، "والولد صاحب الكرته" و"المولود الأول" و"السيدة ليست للحرق"و" الرجل المولود يكون ملكاً "و" شارع كولتى "وتخصص البنات ، "أدميرال كرايشتون"و" المتنافسان" ، الناقد"الفصل الثانى "و" أهمية أن يكون الإنسان مجدا the gmbptavec of والطيور "الملكة والثوار "و" خط النهر" وريتشارد من بوردو "، " الرجل والأسلحة "و" وسانت جون" ونوح The hash some Quintero plays (obey) و" الراضون إلى البحر Riders to Sea و" فارس الباستيل المحترق "و" إجازة صانع الأحذية" she Stoopsto Conqure وتتمسكن حتى تتمكن Barrattes من شارع وميل "و" دكتور فاوستس "و" تلميذ الشيطان "و" انتيجون" كتبها Anouilh و "هرقليس والأسد "و" ودون جوان العالم العربى و" أغنية المهد "تمثيل بنات فقط ، "أطلق أهلى وعشيرتى " إيان هاى و" كرانفورد "فق للبنات ، " الأقوياء فى وحدة "بعض روايات موليير ، بعض روايات تشيكوف من فصل واحد ، "القبعة والقش " (إيطالية) ، "سعيد وذا مجد " ، و"روايات القصور " "مخلب القرد" ، وبعض روايات شكسبير وخاصة التاريخية منها .

الفصل الثامن

بعض الناس يجدون قراءة الأدب الدرامى لأنفسهم كافية ؛ فإن فراستهم وخيالهم الواسع ، ودقة سمعهم وتقديرهم للغة والشخصية تجعلهم فى غير حاجة لمشاهدة رواية أو الاشتراك فى التمثيل فيها . ومع ذلك ، فإن مشاهدة إحدى الروايات أو الاشتراك فى التمثيل يكمل ويحقق فهم معظم الناس لها وعلى وجه الخصوص الاشتراك فى التمثيل ؛ فإن ترديد سطور شخصية ما فى رواية بصدق ودقة وإيقاع منتظم يتطلب معرفة تامة وتفهم وتقدير للرواية كلها . وعلاوة على ذلك ، فإن دورنا فى أن نجعل النص حيا يساعدنا على أن ننفذ إلى بصيرة المؤلف وعقله والتوصل إلى الأفكار التى يريد أن يوصلها إلينا ، والتى لايستطيع إلا القليلون أن يحصلوا عليها بالقراءة أو المشاهدة وحدهما . وإذا جاز القول ، فإنها لاتعطينا أبعاداً إضافية، ولعل طريقة "تدريب الممثلين أو البروفة" التى اقترحت من قبل هى – بالنسبة للكثير من الناس أكثر الطرق فاعلية فى دراسة الأدب الدرامى داخل الفصل ، بل فى الواقع داخل جمعية قراءة الروايات ؛ فإذا لم يكن هدف الأخيرة اجتماعيا أساسا أو الوسيلة التى يمكن خلالها قراءة أكبر عدد من التمثيليات (والتى يمكن أن تتم والشخص جالساً بمفرده فى مقعد وثير) ولكن الفهم ، والتقدير الحقيقى لتمثيل بعضها – ثم التحضير لتقديمها على المسرح يعطى إحساساً أكبر بالاقتناع . والتمثيلية التى يتم التدريب عليها وقراءتها أمام المتفرجين بدون أن يلبس الممثلون الزى المطلوب ، وبدون الديكورات يمكن أن تعتبر أقرب ما يكون إلى التمثيلية الكاملة بالنسبة للممثلين والمتفرجين على السواء ، إذ يمكن الاستمتاع بالطعم الحقيقى للتمثيلية . ومعظم التمثيليات كتبت لتمثل وبعضها كتب لممثلين معينين ومسارح معينة . وبذلك علينا أن نقوم بتمثيلها إذا أردنا أن نستمتع بها ونعرفها ونفهمها تماماً – لانمثلها بالضرورة لتقديمها للمتفرج ، وإنما لنستمتع نحن بها .

ولن ينسى الكاتب الحالى بسهولة أى فصل فى مدرسة ثانوية للبنات ، وهن منشغلات برواية يوليوس قيصر التى يدرسونها لشهادة إتمام الدراسة الثانوية . فأثناء الحصة السابقة كانت التلميذات قد وصلن إلى مقتل قيصر - وقرأن وتبادلن أوجه النظر مع مدرستهن ، وفى الحصة الثالثة قدمت تلميذتان زميلاتهن فى هذا المشهد على المسرح فى قاعة المدرسة . ومن بادئ الأمر نجحت حشود الجماهير فى أن تبعث الحياة بوضوح فى المشهد مما أذهن وأذهل المدرسين بشكل كبير . فقد نفذ الفصل بشكل مقنع ومتناسق ، على الرغم من بعض التحركات المرتبكة التى حدثت قبل وبعد القتل . فكان كل من بروتس وانطونى واضحا ويتمتع بالذكاء ولكن الجموع المحتشدة أفعمت المشهد كله بالحماس والقوة والارتباك ، وقد أعطى المخرجون فيما بعد تعليقاتهم وإرشاداتهم من أجل البروفة التالية ، ولم يخل الأمر من المجادلات الحماسية مع أعضاء الجماهير التى تفيض بالحيوية والنشاط . وفى النهاية سألت المخرجين عن أى من أجزاء المشهد سيولونها اهتمامهم الخاص .

"إنها الجماهير بالطبع ! لقد كانت تبعث على اليأس ! لقد شغلت الناس عن الأدوار الرئيسية - ولم يكن لدى معظمهم أية فكرة عن أى من الجوانب ينتمون - فمع كل ، كانوا هم أكثر الناس أهمية فى المشهد - ولابد لهم أن يعرفوا ما هو المفروض أن يفكروا فيه - وذلك المشهد المريع - القتل ! كان الكل يتدافعون ويتزاحمون ، بينما لم يبد أى من المتآمرين أى شعور بالثورة نحو يوليوس قيصر ..." .

كانت هذه هى الطريقة التى أعدت بها هذه المدرسة - التي كانت تتمتع بتقليد تمثيل الدراما استعداداً للامتحانات الخارجية . وكانت هذه هى طريقة كولدويل كوك . على الرغم من أن تلاميذه كانوا يلبسون الملابس المناسبة ولديهم مكان خاص للأدب الروائى يعرف باسم "المسرح المتجول " كانوا يمثلون روايات شكسبير - وعندما يحين الوقت لمجابهة ممتحنيهم فى الشهادة العامة (فى تلك الأيام) يكونون قد اشتركوا بالفعل فى ١٢ أو ١٣ تمثيلية - ونتيجة لذلك ، وكما قال طالبان سابقان للكاتب : إن ورقة الآدب فى امتحان الثانوية العامة كانت سهلة للغاية ، ومن المفيد أن نعرف أن طريقة كولدويل كوك قد أُعيد إحياؤها على مسرح "بيرس" وهذه الطريقة ناجحة لأنها

تتطلب أقصى حركة وفكر وخيال ومسئولية ومبادرة من التلاميذ ، فهم الذين يجعلون التمثيلية "ملكا لهم" - ويستمتعون بها ، وفى النهاية يكونون قد تعرفوا على التمثيلية بحق ؛ إذ تصبح جزءا حيا منهم . وهذه الطريقة فى الغالب تعطيهم إحساساً بالحب نحو كتاب الرواية العظماء أكثر من تلقى المذكرات والإجابة عن الأسئلة وكتابة المقالات . وكم يرتعد المرء عندما يفكر فى عدد الأولاد والبنات الذين كانوا يتركون المدرسة فى الماضى - وإلى حد ما فى الوقت الحاضر - وهم يشعرون بكراهية شديدة نحو شكسبير وكل أعماله .

وربما يستثنى من ذلك - عند الاستعداد للامتحانات - ألا تكون هناك ضرورة لتغطية كل مشهد مثلا فى روايات شكسبير ، فبعد توضيح محتوى الرواية يجوز حذف بعضها كلية . وقد يكون من المفيد أحيانا خصوصاً من الأولاد والبنات ، أن نبدأ بأحد المشاهد الرئيسية ، ونعمل إذا جاز القول من الناحية السطحية فى مشهد مقتل يوليوس قيصر أو مشهد المحاكمة في "تاجر البندقية" . وهذا يثير الاهتمام فى بادئ الأمر . ولكن هذا المشهد لابد أن يُحتَوى فى مكانه المناسب عندما يؤدى الأولاد التمثيلية ككل ، وقد يقوم بعض المدرسين بالتدريب لعمل بروفة للدور فى المشهد الذى اختير ويقومون به لباقى تلاميذ الفصل قبل البدأ فى تقديم المسرحية .

"كيف يتحتم على قراءة هذه السطور ؟"أو "كيف يمكن أن تقرأ هذه السطور ؟ " فإذا كانت الإجابة عن هذه الأسئلة تكمن بصفة مستمرة فى خلفية ذاكرة المدرس وتدرس ، ثم يعقب ذلك أن الحقيقة الكاملة للتمثيلية يجب أن تبرز بقدر ما يستطيع الأولاد والبنات تقديرها أو إدراك قدرها - من حيث بنيان ووقع السطور ومعناها ، وكشفها للشخصية وتأثيرها شخصية على أخرى - ثم علاقة الشخصيات بالموقف الجارى وبالتمثيلية ككل - وأيضاً الإيماءات والحركات التى قد تصاحب السطور - وكذلك علاقة مثل هذه الحركات والإشارات بصورة المسرح كله "كيف يمكن قراءة هذه السطور "نجد أن الإجابة على هذا السؤال هى المعيار النهائى لتفهم النص ؛ إذ إن المعيار النهائى لفهم قطعة من الشعر هو الطريقة التى تقال بها أو تقرأ بصوت مرتفع . ولكن فى حالة التمثيلية نجد أن تحقيق فهمها فى التمثيل ضرورى لفهمها والإحساس بها إحساساً تاماً .

ومع ذلك فإن صدق التمثيلية يمكن فهمه بطرق مختلفة ، فقد يرى شخص ما شخصية أو موقفاً فى ضوء ما ، بينما يراهما آخر فى ضوء مختلف . فماذا يحدث عندما يمثل المشهد ؟ هل نحب أن يعرض المخرج أو المدرس أفكاره هو أم المضاعف المشترك البسيط لأفكار الجميع ؟ وإذا كانت التمثيلية ستعرض على الجمهور ، فإن معظم المخرجين سيقررون إختيار نص معين من الحقيقة ولايحيدون عنه ، وفى الفصل سيصبح المدرس فى موقف مختلف إلى حد ما وسيكون من التعقل أن يترك للممثلين حرية التعبير عن الشخصية بقدر الإمكان ، على أن يتفق ذلك مع فكرة المشهد المتفق عليها . إذا لم يمكن تحقيق ذلك فلابد أن تكون للمدرس الكلمة الأخيرة .

على سبيل المثال ، فإن الوسيلة لتنويع نص اليزابيثى فى داخل الفصل هى أن نحدد الطريقة التى تقدم بها المسرحية على خشبة مسرح حديثة ، سواء باستعمال نموذج لذلك أو على أرض الصالة أو فى مكان فسيح . إن الكثير من المدرسين والأطفال صناع مهرة ، وليس من الصعب مثلا إقامة نموذج لمسرح الجلوب ، وستكون هذه العملية ممتعة للجميع . ويمكن إضافة تماثيل صغيرة لشخوص المسرحية بعد أن يلونوا ويرتدوا الملابس .

فلنأخذ مثالاً واضحاً من ريتشارد الثانى ، الفصل الثالث ، المنظر الثالث ، وهو أمام قلعة فلنت ؛ حيث يدخل الثائر بولزوك" وتصحبه الأعلام والطبول ، أعلام يورك ونوريتمبر لاند والجنود والتابعين ، وقد يوجه المدرس السؤال التالى : من أين يدخلون ؟ لماذا ؟ وأين تقف الشخصيات الأساسية ؟ لماذا وما الذى يحدث للتابعين والجنود ؟

وبعد حديث عن نجاح الثورة يستمر تقديم النص ، فيدخل برس ، ويقول بوليتجروك : أهلا يا هارى ، ماذا ؟ ألن تستسلم تلك القلعة ؟

وحينئذ يسأل المدرس ، من أين يدخل برس ؟ لماذا ؟ أين يتحرك برس بعد دخوله ؟ ولماذ ؟

يبين برس أن الملك ريتشارد فى داخل القلعة ، فيأمر بولنجبروك بعض اللوردات بالدخول إلى القلعة وتهديد الملك بقيام حرب أهلية . ويقول : أذهبوا وأخبروه بذلك ،

بينما نسير نحن على بساط هذا الحشيش فى ذلك الوادى .

وعند ذلك يسأل المدرس "أين ستخرج اللوردات ؟ ولماذا ؟

ويقول بولنجبروك بعد ذلك : سيروا وأنظروا كيف يبدو الملك ريتشارد ، ثم يسمع صورت النفير ويظهر الملك ريتشارد على الجدران ، من الذى يسير ؟ وأين يسيرون ؟ وأين يظهر الملك ريتشارد ؟ ولماذ؟ وبعد مناقشة ما يخرج الملك من أعلى وبعد سطرين ونصف من الشعر يعود مرة أخرى ، ويبدو أن الملك ريتشارد كان عليه أن ينزل من على الجدران بسرعة .

إن هذه الطريقة لاتعنى فقط مجرد رسم بعض الحركات والمواقف ، ولكنها تعنى أيضاً تفهما لمغزى أبيات الشعر حتى يمكن وضع كل شخصية من شخصيات الرواية فى موقع يجعل من السهل توصيل كلماته إلى الجمهور وإلى الشخصيات الأخرى على المسرح . ولايجب القيام بأية حركة على المسرح دون التمعن فى الدوافع التى تجعل الشخصية تتحرك ، ومعنى هذا أن تخطيط الحركات والمواقع لمسرحية ما يأخذنا عميقاً فى المسرحية . هذه الطريقة مجزية فى نصوص شكسبير لما فيها من ندرة فى توجيهات المسرح ومن اهتمامها بالتاريخ وصلاحيتها لدورها على المسرح الذى تقدم عليه وكذلك عمق كتابتها . ومرة أخرى يستطيع الأولاد والبنات أن يقوموا بالأدوار المختلفة ، وفى نفس الوقت يعملون كمخرجين للمسرحية .

إن هذا التخطيط للحركة فى مسرحية اليزابيثية أو يعقوبية يمكن أن يتم بصورة أكثر واقعية فى الصالة التى يمكن تحديد أرضها حسب الحجم الحقيقى لمسرح الجلوب مثلا . ويمكن تصفيف المقاعد لتبيان المدخلين والأعمدة التى تسند "السماء" ويمكن استعمال خشبة المسرح للبلكون . وإن كان هذا غير مرضى ، ولكن الغرفة الداخلية لايمكن أن تكون تحت البلكون . إن مثل هذا الإخراج يعد عملاً مؤقتاً ، ولكنه يعطى للتلاميذ الفرصة لتقديم شئ قريب من المسرح الإليزابيثى ، ومن ثم يجعل المسرحية أكثر حيوية . ولاشك فى أنهم سيستطيعون أن يقدروا الحجم الكبير لمسرح الجلوب . وسواء كان الطلبة يستعملون نموذجاً أو فى مساحة تقديرية لمسرح الجلوب ، فإن جانباً

من جوانب دراما تلك الفترة سيبدو واضحاً ألا وهو مغزى عدم وجود وقفات بين المناظر وبعضها . ويخرج الملك ريتشارد سجيناً لبولنجروك فى آخر المنظر من باب ، وفى الحال تدخل الملكة زوجة ريتشارد من الجانب المواجه على المسرح إلى منظر الحديقة المؤلم ، والذى تعرف فيه أن ريتشارد قد خلع عن العرش .

وإذا تحولنا إلى مسرحية أنطونى وكليوباترا سنرى أنه بعد أن يثير أنطونى عواطف أهل روما ليثأروا من قتلة قيصر ، ويعرف أن أوكتافيوس وريث قيصر موجود فى روما فإنه يخرج فى الحال ويدخل شيشرون ليلاقى حتفه فى الحال على أيدى الغوغاء ، وفى الحال يخرجون وتتزل ستائر الحجرة الدخلية ليبدو أنطونى وأوكتافيوس وليبدروس يجلسون حول مائدة ، ومن ثم تأخذ السطور الأولى فى هذا المنظر مغزى إضافيا .

انطونى : كل هؤلاء أظن سيموتون : هل توافق على ذلك ياليبدروس ؟

ليبدروس : نعم إنى أوافق .

أوكتافيوس : إذن احسبه يا أنطونى .

ليبدروس : بشرط ألا يعيش بوليوس .

وهو ابن اختك يا مارك أنطونى .

أنطونى : إنه لن يعيش : أنظر إنى ألعنه بنقطة واحدة .

إن تتالى هذه المناظر القاسية دون توقف لا نستسيغها إلا بعد رؤيتها . وهناك حقيقتان تاريخيتان من المؤكد أن الأطفال سيواجهونهما مرة واحدة على الأقل أثناء سنوات المدرسة ، هما النظام الثلاثى والمسرح الإليزابيثى ، وكلاهما مهم فى التاريخ الاجتماعى للبلاد ، وكلاهما يسهل تصويرهما " والسؤال هو لماذا هاتين الحقيقتين ولماذا خاصة المسرح الإليزابيثى وحده ؟ لقد ظهرت مسرحيات عديدة أدت إلى شكسبير وجاءت بعده مسرحيات عديدة أخرى .

إن الدراما تعكس المناخ الاجتماعى والفلسفى ، بل أيضاً الناس والوقت الذى كتبت فيه ، إن المسارح تعكس إلى حد كبير الأحوال الملموسة التى تتطلبها المسرحيات بالإضافة إلى الظروف المعمارية فى ذلك الوقت . كما إن الملابس تعكس أشكال الغرور المنتشر فى ذلك الوقت والديكور الذى يعكس المفاهيم الفنية للعصر . ويمكن أن تكون هذه جوانب مثيرة للمؤرخ ، وليست بدون إثارة لدارس الآداب .

يعد المسرح الإغريقى والعصور الوسطى مثالين واضحين ، فإن نظرة ولو سطحية للتراچيديا الإغريقية والكوميديا يمكن أن تقدم لنا معلومات عن الحياة الإغريقية والديانة والخرافات والفلسفة . إن المسارح الإغريقية تعطى أدلة للمناخ المحلى ومواد البناء والعمارة والنحت . وكلاهما يؤديان إلى بعض الدراسة للمهرجانات والطرق التى نمت فيها الدراما الإغريقية وتطورت . إن نمو الدراما سيقدم بعض المفاهيم الأساسية لأوربا فى العصور الوسطى ، كما إن تطور مكان التمثيل من الكنيسة إلى العربة يبين بعض الظروف الاجتماعية للحياة فى المدن ، وفى نفس الوقت التمدين المتزايد للدراما .

إن الدراما وظروفها المادية يقدمان لنا تعليقاً على الحياة كما عاشها ناسها فى فترة ما . على الأقل فى الحضارة الغربية . بطريقة أكثر كمالا من الأشكال الأخرى للأدب ، إذ إن الرواية شكل حديث نسبياً ، والشعراء من أمثال تشوسر وبايرون نادرين ، إن الحياة ، كل الحياة ، هى مادة تدريس للمدرس الإنجليزى مثل تدريس التاريخ . ولكلاهما تقدم الدراما والمسرح بما يقدم من تعليق على الحياة المعاصرة ، مادة إضافية قيمة . إن المؤرخ خاصة يأمل دائماً فى أن يجد التلاميذ الأكبر سناً وقتا ليقرأوا كتبا حول موضوعات الدراسة (مناهج الدراسة) ، ويعد هذا نوعاً من هذه القراءة . وليس الصعب إيجاد نوع من التعاون فى الدراما والمسرح فى المدارس بين مدرس اللغة الإنجليزية والتاريخ .

الفصل التاسع

المسرحية المدرسية ، بطريقة ما ، هى حصيلة عمل الطالب فى الفن المسرحى بالمدرسة . وبطريقة أخرى ، فالمسرحية المدرسية هى جزء من تقدمه الدراسى الذى سوف يستمر مدى حياته . أما بالنسبة للفن المسرحى ، فهذا الفن سيؤدى به إلى الحصول على مهنة بالمسرح أو الاستمتاع بوجود مجتمع مسرحى للهواة أو الانضمام إلى عضوية الجمهور التى تتسم بالنقد والفطنة للمسرح الفعلى والسينما والراديو والتليفزيون .

المسرحية المدرسية هى حدث مدرسى هام وفريد . فالمدرسة فى عرض ، حيث إن الشرفاء المحليين وأعضاء هيئة الإدارة وأصدقاء المدرسة هم من بين الجمهور الأساسى للمدرسة . فهناك شئ فى هذا الأمر ككل . يجب أن تكون المسرحية جيدة بنفس الجودة التى تتسم بها هيئة الموظفين . وعلى الصبيان والبنات القيام بها ، وأحياناً تكون هذه المسرحية جيدة بالفعل . وبما أن المدرسة فى حالة عرض ، فإن أعضاء هيئة الموظفين دائماً ما يأخذون على عاتقهم المسئولية الأساسية ، وذلك فيما يختص باختيار المسرحية والإنتاج والملابس والديكور والدعائم المستخدمة والإضاءة ، وقد يساعد الطلاب فى أعمال الخياطة والطلاء والنجارة ولوحات التحويل أو الاتصال التليفونى أو تلك الخاصة بتوزيع التيار الكهربائى ، ويكون للطلاب الحرية مما يفسر إجراء المسرحية ، وكذا يمكن تبنى اقتراحاتهم المتكلفة بالإنتاج . ويمكن للطلاب العمل وراء الكواليس واتخاذ مسئوليات الأعمال التحضيرية التى تسبق العرض مباشرة ، ولكن عادة ما يقوم أعضاء هيئة الموظفين بالعمل الإبداعى الأساسى . وإذا كان هناك منهج دراسى للفن المسرحى ، يماثل ذلك الذى تم الإشارة إليه فى هذه الصفحات ؛ فهذا سيعود بالنفع . بالأمر الذى يفيد الصبيان والبنات هو اشتراكهم فى إنتاج

مسرحية مكتوبة جيداً . فهى تقدم لهم مستوى عالٍ من الإنجاز فى جميع فنون المسرحية ، وهى توضح لهم مدى أهمية تنظيم طبيعة عمل الإنتاج من وراء الكواليس . كما أنها تعطى عدداً معقولاً منهم قدراً من المسئولية فيما يتعلق بنجاح المشروعات المدرسية ، وهى تمكنهم كذلك من الاشتراك فى أعمال الإبداع التعاونى للعمل الفنى . وهى تضيف لكل شخص بالمدرسة شئ من الاعتزاز . وحيث إن المدرسة بها القليل من أعمال الفن المسرحى ، فإن المسرحية المدرسية تعتبر بمثابة نوع من الخبرة المفيدة جيداً . ومما يؤكد نفس الفكرة هو ازدياد التعريف التدريجى لشخصية خيالية فى بعض المواقف وزيادة الإحساس بروح العمل الجماعى ، والإحساس بأن الشخص جزء من العمل الذى ينمو أمام عينيه وكونه من حين إلى آخر ، وبصفة مؤقتة ، فى علاقة وطيدة مع آخرين ، فكل ذلك يمثل خبرة قيمة ، بالإضافة إلى المميزات الأخرى التى تم ذكرها سابقاً . ولكن مما يدعو للأسف أن هذه الخبرات يجب أن تكون كذلك ، ولكن ليس هناك من يعزز أو يدعم هذه الفكرة . والممثلون الذى يقومون بتمثيل المسرحية المدرسية هم عادة نخبة يؤدون دورهم ، وهم إما أن يكون لديهم خبرة قليلة أو ليس لديهم خبرة سابقة عن طبيعة تقدم الفن المسرحى . وذلك يماثل نسبياً يوم الرياضة الذى يجب أن يستعد له اللاعبون الرياضيون قبل بدايته بعدة أسابيع قليلة بالتدريب والتمرين ؛ فمن المحتمل أن تكون المسرحية المدرسية ليست شيقة بنفس الدرجة التى كان يتوقعها الجمهور . وحقاً ، إذا كان الأمر كذلك فهذا لايكون إلا إهانة تجاه الممثلين . فقد يعانى كلاً من الممثلين والرياضيين من بعض التوتر الضرورى أو من آراء فيها مغالاة تجاههم .

ويجب أن يكون هناك قليل من الاختلاف فى المبادئ بين طرق العمل بالنسبة للمسرحية المدرسية وبالنسبة لأى مسرحية أخرى يتم تمثيلها فى المدرسة أو فى حجرة الدراسة أو فى أى مكان آخر ، وذلك فيما عدا إذا كان الهدف من وضع مثال عن كيفية الإنتاج وكيفية التصميم وكيفية الأعمال التمهيدية ؛ وذلك كخطوة للإعداد لحل المشاكل ولو بصفة مؤقتة . فيجب أن يكون هناك تجربة للإنتاج ، ويجب أن يكون هناك قدر كبير من الحرية للتعبير عن وجهة النظر الفنية ، والتى تخضع للقرار النهائى للمخرج . وباختصار ، فيجب أن يكون لدى الصبيان أو البنات الفرصة الكاملة لتحقيق التأثير المبدع ،

ولتحمل المسئولية التي تتعلق بالمفهوم الذى تم الاتفاق عليه عن الحقيقة النهائية للمسرحية ؛ فيجب أن تكون البروفات الخاصة بتدريب الممثلين على المسرحية أيضاً مبدعة . ويجب أن تتطور المسرحية ببطء عن طريق المخرج والأدوار التى يؤديها الممثلون والممثلات . فيجب أن تظهر تدريجياً – حقيقة العمل المسرحى ، ويجب أن يتم نقلها عن طريق المخرج والممثلين .

قليل من الاقتراحات المختلفة والواضحة لذوى الخبرة تذهب ربما لمنفعة الأقل خبرة . فعلى سبيل المثال ، الإجراءات المعتادة لتجهيز المسرح ، منها النسخة السريعة للتعليق على النص ومسئوليات إدارة المسرح والمشاهد وضوابط الإضاءة ، جميعها ستؤدى إلى الكفاءة والإقتصاد فى الوقت والجهد . فهناك العديد من الكتب التى تعطى نصائح مفصلة عن هذه الإجراءات ، وهناك جوانب أخرى عن إنتاج المسرح ، فعلى فريق الممثلين عمل بروفات بقدر ما تتطلب المسرحية ، وبقدر ما يكون شكل الملابس المطلوبة مماثل تقريباً لما تحتاجه المسرحية مثل العباءات والجونلات الطويلة ، وذلك حتى يعتاد فريق الممثلين على استخدامهم لهذه الملابس .

وكما تم التوضيح فيما سبق ، فهناك لحظة مناسبة لتعلم سطور النص المسرحى والتأكيد بأن فريق الممثلين يجب أن يكونوا ملمين بالنص ، وذلك لايكون فى وقت مبكر ، وبالتأكيد لايكون فى وقت متأخر أيضاً ، يأتى إلمام فريق الممثلين للنص ككل عند اتقانهم للأدوار التى يؤدونها ، وعندما يكون لديهم فكرة عن تسلسل الحوار وبناء المشاهد ، فضلاً عن تعلمهم بالفعل لبعض سطور النص أثناء البروفات ، وذلك عندما نما إليهم الشعور بالثقة بالنسبة لإلمامهم لبعض الأجزاء ، وعندما بدأت شخصياتهم تأخذ الشكل الفعلى للشخصية التى يقدمونها ، وعندما بدأت كتبهم ، حقاً ، تدخل فى مرحلة صعوبة التنفيذ ، فهذه لحظة صعبة لاتخاذ القرار ، ولكن المخرج هو الشخص الوحيد الذى يستطيع اتخاذ القرار ، ولكن بمجرد أن يبدأ الممثلون فى تعلم النص سرعان ما يتوقفوا بحثاً عن الكلمات المناسبة ، وهنا يبدأ دور المخرج فى التشديد على أى شخص لايقوم بحفظ دوره بسرعة . وتعلم الكلمات تعنى حرفياً معرفة الكلمات التى كتبها كاتب النص بكل دقة . وربما يكون الكاتب قد قام باختيار هذه الكلمات لهدف ،

وهو ملائمة الكلمات للنص المطلوب . ومما يجعل الأمور على خير ما يرام ، هو عمل البروفات باستمرار ، على الرغم من أن ذلك صعب تنفيذه فى المدرسة . فيجب تنفيذ هذه البروفات على فترات متقاربة من الوقت حتى يصل فريق الممثلين والممثلات إلى أفضل أداء لديهم فى اللحظة المطلوبة ، وبالطبع ، الوقت الذى يتم فيه عمل البروفات أو العروض يختلف من مدرسة إلى أخرى . وتأتى هذه المرحلة المفزعة لإعداد البروفات عندما يبدو كل شئ مبتذلاً وسطحياً وغير مفيد ، ويكون مهماً الدخول فى هذه المرحلة فى الوقت المناسب لمزيد من التدريب (بما فى ذلك معرفة الصور البلاغية فى النص) ؛ وذلك لإعطاء فريق الممثلين مزيدا من القوة للإنتهاء من عملهم ، وهـــذه هى اللحظة التى يكون فيها المخرج : متشددا ودقيقا ، بالإضـــافة إلى محاولته حث الممثلين على تحسين الأداء . ويشعر الممثلون بأنهم مستعدون أو ربما يقولون : نحن مستعدون الآن "ويشعر المخرج أنهم مستعدون فعلاً ، ويقول : " يمكننا أن نبدأ فعلاً الآن ، وهذا يكون فعالاً ، ولكن غير كافٍ . ويقول المخرج : " نحن نستطيع أن نبدأ أن نتنفس مع بداية هذا العمل : ويجب أن يكون هناك أكثر من بروفة . ولابد أن تكون البروفات التى يقوم بها الممثلون مصحوبة بمؤثرات الأضواء والأصوات المطلوبة . ويجب على الملقن حضور جميع البروفات ، وعليه أن يحدد جميع علامات الوقف من نسخة النص التى لديه . ومباشرة بعد بداية البروفات يتم تدريب فريق الممثلين على وسائل التجميل خاصة بالنسبة لتلك التى تتعلق بأجزاء العرض التى يؤدونها . فقد يستمتع الممثلون بهذا النوع من التدريب ، ويتضح أنه الأفضل أن يقوم الممثلون بعمل مكياجهم عن طريق اعتمادهم على من يدربهم على ذلك . ويحاول الممثلون تمرين أنفسهم على مكياجهم خلال فترات البروفات التى تستمر طويلاً ، وعندما يكونون متواجدين بعيداً عن خشبة المسرح . طرق التمثيل يجب أن تتبع ولو بأقل قدر ممكن ، أى أن البنات والصبيان ليسوا بحاجة إلى التحايل على طرق الأداء أثناء التمثيل لعروضهم التى تستمر لمدة ثلاثة أو أربعة عروض . المخرج بالطبع ، لن يملى على الممثل الشخصية التى يؤديها ، ولكن يرسم له صورة هذه الشخصية ، والموقف الذى تكون فيه ثم يترك الأمر للممثل نفسه ، ولاختصار الوقت فقد يدلى المخرج برأيه على الأشياء الأساسية للعمل الفنى مثل

الأدوار الرئيسية وتنظيم دخول وخروج الممثلين أثناء العرض فى البروفات الأولية . ولن يحاول عمل أى تغيرات ولو كانت صغيرة . كما يعمل المخرج على تشجيع الممثلين ، ويكون هادئ الطبع معهم ، وبالإضافة إلى تحليه بالصبر الذى ليس له حدود ، ومع ذلك يكون أحيانا غاضباً غضباً فاحشاً . وآخر كلمة يقولها المخرج لفريق الممثلين قبل العرض عادة ما تكون كذلك " تقدم بالهجوم عليه واستمتع به " . وبعد ذلك يذهب المخرج ويجلس فى الصفوف الأولى ، ويتحلى بالصبر والتسامح والمرح .

ومن بين إحدى المسرحيات المدرسية الناجحة التى شهدها مؤلف هذا الكتاب هى العرض الخاص بمسرحية "The Tempest" والذى تقدمت بعرضه مدرسة البنات الثانوية الحديثة . حيث كانت مديرة المدرسة مهتمة – بكل الحرص – بالفن المسرحى وبقراءة الشعر ، وعملت على إدخال هذه الأنشطة فى المدرسة كنوع من التقاليد الممتازة التي يجب اتباعها . فقد يجرى التدريب على العمل المسرحى مرتين أسبوعياً بعد انتهاء الحصص الدراسية ، ويبدأ هذا التدريب بتسعة أشهر قبل العرض . تقرأ البنات أولاً المسرحية مع مديرة المدرسة ، والتى تقوم بدورها بمناقشة وشرح محتوياتها كاملة والظروف التى كان يُمثل فيها العمل المسرحى لأول مرة . بعد ذلك ، يجرى نوع من المحادثات عن كيفية تمثيل المشاهد المختلفة والشخصيات أيضاً . ففى البروفات عادة ما تتقبل تفسير البنات للشخصيات التى سيؤدونها وتقدم هى لهن اقتراحات قليلة عن الإنتاج ، والذى عادة ما تترك أمره للبنات حتى وإن كانت غير متفقة معهن فى الرأى عما يقترحن فى هذا الشأن . ومسئولية الإضاءة والمشاهد والملابس عادة ما تكون من قبل هيئة الموظفين . ونتائج العرض تكون حيوية للغاية ، وذلك فيما يتعلق بالتمثيل ، الكلام الواضح والذى يتم التعبير عنه بطريقة مناسبة ، مدة سريان العرض ، النصوص التى تحتاج إلى شخصيات من الأطفال ، أو الشخصيات التافهة ، وأحيانا الملابس الرثة ، الإضاءة والمشاهد . وهناك فريقان من الممثلين . كل فريق يقدم عرضين . ويتم عرض المسرحية طبقاً للتوجيهات الرشيدة والحماسية لمديرة المدرسة ، ويعهد تقديم العرض لبنات المدرسة ذوات المظهر الحسن ، واللاتى ليس لديهن درجة عالية من الفطنة فى نفس الوقت .

والجمهور الذى يحضر عرض المسرحية المدرسية عادة ما يكون قليل العدد يتراوح ما بين ٣٠٠ إلى ٤٠٠ شخص . ويشكل هذا العرض مجهودا نسبيا على الصبيان والبنات الذين لم يعتادوا على مثل هذه التقسيمات التى تجرى فى المساحات الواسعة بين جدران المدرسة ، والتىّ تم تأسيسها لاستيعاب ١٠٠٠ شخص . ويجب على الممثلين بالمدرسة خفض أصواتهم ، كما أن الأدوار التى تسند إليهم لاتحتاج أن تكون كبيرة أو تكون أكبر من أمور الحياة . ويجب أن يكون للممثلين القدرة على الاتصال بالجمهور ، كما يجب أن يكون لديهم الخبرة على جذب انتباهم . كما أن الجمهور يجب عليه محاولة أن يسمع ويرى دون أية صعوبات .

المسرح الصغير هو المسرح المثالى ، ولكن الكثير من المسرحيات المدرسية تعرض فى صالة كبيرة ، والتى تأمل إدارة المدرسة أن تقدم عليها الكثير من العروض لتزيد دخلها . وإذا كان الهدف الأساسى من عرض المسرحية هو تنمية قدرات هؤلاء الأشخاص المشتركين فى العرض ، وكذلك زيادة عدد أفراد الجمهور أو العائد المادى ، فكل هذه الأمور تعتبر صغيرة . فمن الممكن تغطية أوستر الجزء الخلفى من الصالة حتى لايشعر الممثلون بالاكتئاب . عندما يجدون أنفسهم يقومون بتقديم العرض لنصف عدد مقاعد صالة المسرح والنصف الآخر خال دون جمهور . المساحة التى يتم التمثيل عليها وصالة المسرح يكونان أكثر مرونة ، بمعنى أن أية مسرحية من الممكن عرضها على خشبة المسرح ، الملائمة لها ؛ وإذا كان الأمر ضرورياً فمن الممكن أن ينساب العرض من خشبة المسرح إلى الصالة ويعود مرة أخرى إلى خشبة المسرح ، أو أن يتم عرضه فى دوره ، من خشبة المسرح إلى الصالة والعكس . يجب أن تكون الصالة واسعة وتكون خشبة المسرح منخفضة وليست مرتفعة ، وتكون المقاعد متحركة ، ويكون جهاز التحكم فى الإضاءة مرنا وذلك حتى يمكن إضاءة أى جزء من المسرح أو الصالة بسهولة ، ويجب أن يكون هناك مساحة كبيرة أمام وخلف خشبة المسرح .

يجب أن تكون البساطة والمرونة – حتماً – هما المحوران الأساسيان لتصميم المسرح والصالة . كثير من المسارح المدرسية عبارة عن محاكاة للمسارح الغربية الأولى ، ولكن تختلف عنها فى كون الارتفاع فوق خشبة المسرح غير كافٍ ، المساحة

الجانبية من خشبة المسرح أو الكواليس غير كافية مع عدم وجود أجهزة لتكييف الهواء فى الحوائط الخلفية لخشبة المسرح أو عدم وجود بصرة خلفية لكن تسمح بسهولة الحركة من أى جانب من خشبة المسرح إلى الآخر .

وإذا أخذ المصممون المعماريون بنصيحة هيئة الأفراد العاملين فوق خشبة المسرح ، أى نصائح المشتغلين بالفن المسرحى وآخرين ، سيعلمون أنه من الممكن توفير كثير من المال مع تجنب الإحباط الذى قد يصيب بعض العاملين إذا ما صمموا المسرح بالطريقة التى تخدم العاملين به ، وهناك أشياء أخرى مساوية لذلك ، حيث يجب أن تكون آخر كلمة عن مدى تكيف المدرسة مع طبيعة العمل المسرحى متروكة لهؤلاء الذين يقومون بالعمل فى هذا المكان . وتمشياً مع طبيعة المسرحية المدرسية ، وربما مع ما هو أكثر قيمة طبقاً لوجهة نظر التلاميذ المتطورة ، هو العمل المسرحى الذى يتم إنتاجه لجمهور من المعاصرين والأصدقاء من جانب مجموعة من الصبيان والبنات الأكبر سناً ، والذين يتحملون جميع الخطوات اللازمة لهذا العمل والمسئولية الكاملة . ومن الواضح أنه يجب النظر إلى كل هذا الإنتاج بعين من العطف العميق . وربما إن الشئ الوحيد الذى يمكن الاسترشاد به هنا هو اختيار المسرحية ، وذلك حتى نوفر على التلاميذ أنفسهم مسئولية هذا الاختيار . ويحق لشركات الهواة اختيار الأعمال الغربية الناجحة ، خاصة فيما يتعلق بالمسرحيات الهزلية ، والكوميديا التى لاتكون فى نطاق تخصصاتهم . وفيما عدا ذلك ، يجب أن نتركهم يعملون ويستفيدون من أخطائهم ، إلا إذا طلبوا المساعدة فيجب علينا تقديم العون لهم .

الفصل العاشر

كيف أبدأ ؟

إن البدء فى العمل الدرامى فى المدرسة أو فى أى مكان آخر قد يوجد بعض المشاكل ما عدا مع الأطفال الصغار أو الأولاد والبنات الأكبر سناً أو البالغين الذين يبحثون عن التعليم . ومن ناحية الأطفال الصغار فهو عامة استمرار للعب الخيالى العادى ، أما فى حالة الكبار والبالغين فهم عادة ما يرغبون فيه ، ولكن فى حالتهم قد تكون هناك دوافع مثل الإحساس بالنفس أو الكبت النفسى أو مقاومة لاشعورية للانهيار . فى حالة الكثير من الأطفال ما بين ١١ – ١٢ والبالغين والكبار حتى وإن كانوا مهتمين ومتحمسين لفرصة العمل الدرامى ، فإن هناك غالباً تلك الحواجز من الإحساس بالنفس ، الكبت النفسى ، للتغلب عليها ، وخاصة الخوف من "إضحاك الجمهور علينا" أو ترك النفس على سجيتها . وما ينتج عن ذلك من ميكانيكية الدفاع فى صورة الضحك أو التهكم . إن هؤلاء الذين مهمتهم تعريف البالغين والكبار بأى شكل من أشكال الدراما – الحركة والمايم والارتجال وبدرجة أقل فى حالة العمل المباشر على نصوص درامية – قد مروا بفترات من الألم البالغ حتى بدا أن الفوضى لايمكن تفاديها ، أو حتى ظهرت عدم المبالاة المتهكمة وكأنها رد الفعل الوحيد للجهود اليائسة المتزايدة . ومن الصعب فى مثل هذه الأوقات العصيبة أن نتذكر أن غياب النجاح الواضح قد يكون سببه نوع من الدفاع الطبيعى من جانب الدارسين أكثر منه إنعدام المقدرة من جانب المدرس .

إن المشكلة التى تحتاج إلى حل من السهل التعبير عنها ، وإن لم يكن من السهل حلها عملياً ، وهى كيف نشرك هؤلاء الأولاد أو البنات أو الكبار الذين يجدون أنفسهم فى هذا أو ذاك من المواقف المتخيلة حتى يمكنهم أن يركزوا فى عملهم ، ومن ثم يميلون

إلى نسيان مشاكلهم ؛ وأن يقوموا بذلك بطريقة مستمرة حتى يصبح من الطبيعى لهم أن يستغرقوا فى هذا النوع الجديد من العمل . وكلما زاد سن الطالب كلما احتاجت هذه العملية عادة إلى وقت أطول وخاصة فى حالة الحركة التى يخشاها العديد من البريطانيين .

وسيقوم كل مدرس بحل هذه المشكلة مثل غيرها من مشاكل التدريس ، بطريقته الخاصة ؛ بحيث تتوافق مع احتياجات تلك المجموعة الخاصة من الأطفال أو الكبار الموجودة أمامه ومرة أخرى هناك حلول صحيحة . وفيما يلى اقتراح أو اثنان لمن يريدهما ، بالإضافة إلى الآراء التى قدمناها فى الفصول السابقة حول العمل فى مدارس الحضانة .

وكما ذكرت من قبل ، فإنه فى مدارس الحضانة تعد الدراما شكلاً من أشكال اللعب ، وغالباً ما يأخذ اللعب شكلاً دراميـاً . وفى حالة الأطفال الأكبر سناً فى مدراس الحضانة أو الأصغر سنا فى المدارس الابتدائية . فإنه من الممكن البدأ فى تتال متتابع - القصص والأشعار ذات القرار المتكرر ، والتى يشارك فيها الأطفال أثناء قراءاتها ؛ أو قصص وأشعار تصحبها أصوات أو ديالوج وحركة يقوم بها الأطفال . إن مثل هذا الاستعمال للقصص والأشعار ممارسة معروفة فى مدارس الحضانة ، ولكن هناك بعض المدرسين الذين لايقدرون أنه مع الإنجازات الأخرى ، فإنهم فى الواقع يبدأون بداية حقة فى العمل الدرامى . ولكن حتى الآن نجد أن جميع الأطفال أو معظمهم يجلسون أثناء حكاية القصة أو قراءة القصيدة . والآن تأتى القصة أو القصيدة حين يقوم الأطفال ، إذا كان هذا عمليا ، بالتحرك فى الحجرة وهم يمثلون القصة أو القصيدة ، بينما تحكى أو تقرأ ولتحقيق ذلك الغرض لعله من الأوفق تقسيم الفصل إلى مجموعتين . ومن المستحسن - كما هو الحال دائماً - أن يقوم الأطفال ببعض التدريب المبدئى للحركة المطلوبة قبل بدأ القصة . إن هذا الاستعمال للقصة أو القصيدة قد يكون بداية مثمرة على مستوى الأطفال ، للطلبة فى أى سن ، ولكن كلما زاد سن الأطفال كلما أصبح من الضرورى القيام بهذه التدريبات الأولية .

إن المرحلة الصعبة فى حالة الكبار هى كيف نجعلهم يقفون على أقدامهم . إن شعورهم بأنفسهم (خجلهم) سيكون أقل وهم جلوس (لأنهم ليسوا بعد ملتزمين تماماً ولايزالون قريبين من بعضهم جسمانياً وذهنياً . فى وسط الزحمة الحامية ، إنهم لم يصبحوا بعد أفرادا فى عزلة ، وسيقومون فى سعادة - بالمايم أو الحديث أو الغناء فى كورال وإن كانوا قد يضحكون أو يتهكمون فى نوع من الدفاع . ولكن أحيانا سيضطرون إلى اتخاذ الخطوة اللازمة ؛ فيقفون ويتحركون بطريقتهم الفردية العارية (مجازا) فى المساحة العارية غير المتعاطفة ، ولكى يقوموا بالخطوة الأولى يجب أن يصبحوا مشاركين فى موقف خيالى ، وطبيعى أن الموسيقى تكون عاملاً مساعدا فى هذا الوقت المناسب ، وكذلك الريتم القوى عن طريق التصفيق أو الخبط بالأرجل أو يقدم على طبلة ؛ إن هذه كلها مساعدات لتدفع الأطفال إلى الاسترخاء وإلى الدخول فى موقف متخيل أثناء قراءة قصة أو قصيدة .

ويمكن أيضاً البدء من الحركة أو المايم أو بعض تقنيات التمثيل . وهذا للأولاد والبنات الذين من سن المدرسة الثانوية ، فعليهم أن يتعلموا طريقة السقوط على المسرح . وهذا الجزء من التكنيك يستلزم حركة درامية فى النوع المثير ، كما أنه يحمل معه شيئا من التكنيك المسرحى (هكذا يفعلون على المسرح) ما الذى يؤدى إلى سقوطه على المسرح ؟ إغماءة أو أخبار سيئة أو قتال أو طلقة نارية ؟ ما الذى جعلها يغمى عليها ؟ "لماذا كانوا يتقاتلون ؟ لماذا أطلق النيران بغرض القتل ؟ ويمكن هنا اختيار اثنين وإعداد منظر بين الإغماءة والاقتتال وطلقة الرصاص ، وفى كل من هذه الحالات تتم عملية السقوط ، ومن السهل هنا تمثيل قتال بدون سلاح مما يبين مدى قوة الاقتناع لهذا الاقتتال على المسرح ؛ حيث لايلمس المقتتلان بعضهما . أو قد يكون ترتيب الأحداث كالتالى : أولا السقوط ، ثم الاقتتال ، وذلك عن طريق مناظر تقود إلى السقوط أو الاقتتال أو كليهما .

وهناك مثالان للبدء من المايم أو الحركة . أنت تتحسس طريقك عبر دهليز مظلم وطويل ، وفى نهاية الدهليز تفاجأ بـ . . (يترك هذا لخيال كل فرد) ، وفى نهاية هذه

الحجرة يوجد شئ لست متأكدا منه ، تسير في حذرٍ وسكوت لتعرف ما هو ذلك الشئ ، ثم تعود مرة أخرى بعد أن عرفت ما هو ، وتبدأ في اتخاذ خطوات تجاهه ، ومن حركتك يجب أن تعرف كنه ما رأيت ، والسكوت في حد ذاته يمكن أن يعطى صفة درامية ومعونة ضخمة للتركيز إن الدروس الأولى في الدراما تلاقى النجاح إذا ما خيّم عليها السكون ، ولا تنجح إذا كانت هناك ضوضاء عالية (وفي الحياة الواقعية يحدث الاقتتال في سكوت) .

ثم هناك المشى والعدو والبدء وتمرينات التدفق وكلها نشاطات عادية غير محرجة وهامة ، ويمكن أن تقود إلى ظروف درامية ممكنة : « قف وسر ببطء في الحجرة ؛ أسرع . أسرع ، ببطء ، أكثر ، قف ببطء ، قف دون حركة . دون حركة . هدوء . أغمض عينيك . استرخ ، افتح عينيك . ابدأ في السير بطيئا بقدر المستطاع ، بسرعة أكثر . ببطء ثم توقف ، هناك من يتبعك . أنظر حولك ببطء . إنه هناك . انظر مرة أخرى . سر بسرعة . أدر . حاول أن تراوغه . أبطئ . توقف . أنظر حولك ببطء. هل لايزال هناك ؟ يُمثل هذا المنظر باثنين حول شخص يتبعه شخص آخر ، أو يمكن أولا تحديد جهات البوصلة الأربع ، ثم قف . تقدم خمس خطوات في اتجاه الشرق ، وعشرة خطوات في اتجاه الشمال ، وسبعة خطوات تجاه الغرب . خذ الجاروف . احفر . وبعد الحفر لبعض الوقت يضرب جاروفك في شئ معدنى ، تحفر بحماس وببطء ، تزيح التراب عند صندوق . إنه ثقيل وأنت ترفعه بصعوبة ، تفتحه بالجاروف بصعوبة وتجد ... ويقدم هذا المنظر أيضاً عن طريق شخصين (تقال هذه التوجيهات في صوت هادئ) .

وهناك أفكار عديدة على هذا المنوال ، ويقف التلاميذ من مقاعدهم ويرمون أنفسهم في نشاط عادى يقود إلى موقف متخيل له صفة الدراما أو في موقف متخيل يحتاج إلى نشاط عادى ، ولكنه يحتوى على احتمالات درامية ، والجميع يعملون في نفس الوقت وبنظام ، مما يبعد احتمال الخجل ، ثم يطلب منهم الارتجال على أساس ما قاموا به فعلا ولكن من المهم – عادة – أن تعد الارتجالات اللاحقة أولا ثم يقومون بتمثيلها في نفس الوقت .

وإذا وجد التلاميذ أنفسهم ، مهما كان سنهم ، فى موقف درامى متخيل يتطلب الهدوء والحركة المركزة ؛ فإن البداية الصعبة تكون قد تحققت . ولكن قد يكون من الضرورى – فى مرحلة لاحقة – القيام بتمرينات مشابهة أو (فيما بعد) بتمرينات فى الحركة لضمان التركيز فى بداية كل درس . ومثل هذه التجارب يجب أن تكون متوافقة مع العمل الذى سيأتى بعد ذلك .

ما الذى يمكن القيام به فى مساحة محدودة مثل فصل يحتوى على صفوف من التخت الحديدية.

إن النجاح فى أى عمل درامى يتوقف على مدى انغماس الأطفال فيه ومدى سرعة تأثرهم بالموقف المتخيل الحالى ، وبمعنى آخر على إثارة أساسية ومستمرة للخيال . لقد شاهد كاتب هذه السطور بعض المدربين الذين استطاعوا أن يثيروا الأطفال ويدفعوهم إلى ارتجالات هائلة فى حجرات اضطر التلاميذ فيها إلى التحرك جانبيا فى المساحة بين صفوف التخت . وحين يتوقد الخيال ؛ فإن الفرا غ تقل أهميته ، ومن الممكن توفير فرا غ أكثر للتمثيل باستعمال غطاء التخت والمساحات بين التخت ، ولكن ليس هذا هو فى الواقع الحل . إن الحل فى الداخل ، وهو بطبيعة الحال فى المواد المستعملة ، فمن السهل القيام بالمايم جلوساً على التخت ، وكذلك القيام بحركات محدودة . بشرط أن يكون هناك تركيز على موضوع أحسن اختياره . أما الارتجال فهو أقل صعوبة ، وهو سيحتاج أكثر من غيره إلى تمرينات أولية فى الاسترخاء وبعض التمرينات الحركية العملية ، وكذلك مناقشات أولية ، وذلك للنشاطات التى تدفع العقل والخيال إلى العمل بقوة .

والآن ما هى الموضوعات الصالحة ؟ من الواضح أنها -- كذلك – تلك الموضوعات التى تحتاج إلى فرا غ محدد ، مثل فصل صغير ، وهناك الـ ثير من الدراما التى تحدث فى داخل الحيطان الأربعة لفصل صغير ، ولكن لايجب أن ؛ كون مطابقة للحياة الطبيعة فى المدرسة ، وإلا أصبحت مجرد تقليد وخالية من الخيال و-طبيقه ، ولكن هناك فصولا أخرى ، فصولا من الخيال بها مدرسون وتلاميذ يختلفون ـن مدرسة الأطفال عندنا ،

ويمكن ان تتم الدراما فى الطائرة مثلا ، وقد حدث ذلك فعلا ، الجواسيس والمديرون يمكن معرفتهم وإلقاء القبض عليهم ، والثوريون أو المساجين الفارون يمكن أن يهددوا قائد الطائرة ويستعملونها لمصلحتهم ، وهناك ... فى الصحراء ، وفى الغابات ، بل وهبوطِ اضطرارى فى المطارات ، وهناك طاقم قاذفة قنابل فى صعوبات ، إن ردود الفعل المختلفة للأناس المختلفين الذين يتعرضون لذلك (ولو فى الجرائد فقط) والنتائج تعطى فرصا عديدة للدراما .

إن الدراما يمكن أن تحدث – وهى تحدث فعلا – فى القطارات ومترو الأنفاق والأتوبيسات والمصالح الحكومية وعنابر المستشفيات . وهى تحدث فى حجرات ضيقة ومزدحمة ، فمثلا مساجين حاكم ديكتاتورى فى انتظار المحاكمة أو الإعدام أو الذين يفرون من السجون وهم يتدفقون فى انتظار الحرية أو إعادة اعتقالهم ، أو فرائس طبيب الأسنان أو الطبيب العادى وهم فى انتظار مواعيدهم . كانت الدراما واضحة حين جلس الثوار الفلبيون عند الجيلوتين والمحاكمات يمكن أن تكون على مستوى درامى مرتفع وهى طالما ما تكون كذلك ، وكذلك غرف المحلفين والاجتماعات العاصفة التى تناقش الأمور المتعارضة . إن هذه المقترحات مثيرة ولكن لايوجد هناك داعٍ لاختيار موضوع الصفحة الأولى من الجريدة ، وحين يجد الكثير أو القليل من الأفراد أنفسهم فى حجرة واحدة فى وقت ما أو فى أى مكان آخر الحركة فيه مفيدة ، فإنه حينئذ يوجد التوتر ويولده ، والتوتر عادة ما يعنى الدراما ، والدراما لا تحتاج بالضرورة حركة جسمانية .

ومن المؤسف أن هناك عدداً كبيراً من الأطفال المحددة حركتهم إما مؤقتا أو بصورة دائمة . ومن الممكن والمفيد للكثير منهم استعمال الدراما ، فالمدارس الخاصة بالمعاقين تقدم المسرحيات التى تكون أحيانا ذات مستوى مرتفع مما يجعل الجمهور ينسون معوقاتهم . إن الأصحاء يستمتعون ويستفيدون من المايم والحركة ويمثلون مسرحيات ويقدمون الحديث فى الديالوج . والكفيف يلعب ألعاباً وتمرينات رياضية . بل إن مجال العمل الدرامى كله تقريباً يعد مفتوحاً لهم . وقد يكون بعض الأطفال الذين يلزمون الفراش فى المستشفيات قادرين على بعض أنواع المايم والحركة والارتجال ،

بل ومعالجة النصوص المكتوبة . إن فى استطاعة الأطفال بالنيران التى تستعر فى داخلهم أن يقوموا بالكثير بشرط أن ظروفهم لاتدفعهم للكبت النفسى .

ويقوم العديد من المدارس بتنظيم مسابقات فى المسرحيات ومهرجانات بين الفصول والأقسام المختلفة ، وفيها يتولى الأولاد والبنات المسئولية الكاملة ، وأحياناً ما نجد النتائج جيدة إذا وجدت فى المدرسة تقاليد للدراما ؛ حيث لاتوجد مثل هذه التقاليد ، فإن الحالة تكون ميئوساً منها ، ولن يفيد أحدا استعمال ما هو غير جيد ، إن هدف التعليم - إن كان له هدف - هو تحقيق الجودة ، وأحيانا ما يفشل المشروع كله بسبب تقديم كأس أو أية جائزة مشابهة وتقديم للعرض من جانب محكم خارجى ، وبمجرد دخول عنصر التنافس بين الصغار فإنه من المحتمل أن تسوء نتائجه. ومهما كانت مهارة المحكم ، فإن شهادته ستكون شخصية . وإذا كان من الخارج ، فإنه لن يعرف النوعية المحلية لكل مجموعة مختلفة والتى تكون مرتفعة عن أى إنجاز عادى ، وقد تكون الرغبة فى الحصول على الجائزة تؤدى إلى تلويث دوافع القائمين بالعمل الدرامى ، ومن ثم فقد تقاس المستويات من التوتر الذى لاداعى له . بل إن الحكم النقدى للجمهور المكون من الأولاد والبنات قد يتبخر ، وكلما زادت النعرة الوطنية كلما زاد التحيز . إن الجمهور قد يتأثر بطريقة زائدة بتعليقات المحكم ، ومهما كانت تلك التعليقات صادقة ، فإن جمهوره سيعتنق آراءه دون مناقشة .

إن الفنون لاتحتاج إلى تعزيز زائف (مصطنع) . ويمكن الاستمتاع بها فى حد ذاتها . إن المهرجان من اسمه فقط يعنى شيئا يستمتع به . فلنترك الفرق والفصول ومجموعات الأولاد والبنات تتحد لتقدم ساعتين من التسلية ، إذا ما أحسنت ستكون شيئاً باقياً وجديراً بالذكر لمجرد سعادة تقديمها ومشاهدتها .

الفصل الحادى عشر

ليس من المحتمل أن يقوم أى قارئ لهذا الكتاب بمعارضة فكرة أنه من المهم لأسباب عديدة واضحة تقريب الأطفال صغارهم وكبارهم من المسرح الحى ، وذلك لصالحهم ، وكذلك لصالح مسرح المستقبل . وكلما زاد تقدير الأطفال الذكى للمسرح كلما تحسنت الأمور للجميع .

وهناك العديد من الشركات أو المؤسسات الأخرى هنا وفى الخارج التى تقدم عروضا منتظمة للأطفال ، وهناك هيئات أخرى تقدم العروض بطريقة غير متواصلة ، وهناك بعض الشركات التى تفعل ذلك منذ سنوات عديدة . وكان الجدال دائماً هو هل نأخذ الأطفال إلى المسرح أم نحضر المسرح إلى الأطفال ؟ وكلا الرأيين له ما يؤيده ، وأنا شخصياً أميل إلى الاعتقاد بأنه فى حالة أطفال المدارس الابتدائية يجب إحضار المسرح إلى المدرسة ، بينما يذهب أولاد وبنات المدارس الثانوية إلى المسرح حين يكون ذلك عملياً .

إن صغار الأطفال قد يكونون مزعجين فى المسرح (بل وأولاد وبنات المدارس الثانوية قد يكونون كذلك ، ولكن بطريقة أخرى) ويشكلون مسئولية كبيرة للمشرفين عليهم . ومن الأمور القابلة للنقاش أنه فى حالة بعض صغار الأطفال ، فإن المسرح وسحره خليق بأن يكون له تأثير كبير وجامح على الطفل زائد الحساسية والخيال ، بل إنه حتى فى حالة طفل المدرسة الابتدائية فى الوقت الحاضر الذى يتميز بزيادة فى الخيال وفى درايته قد يكون من الصعب أن يندمج - فى الحال - فى فتنة المسرح ومتطلبات العرض ؛ بالإضافة إلى عدم معرفته بالتجربة نفسها . وقد تكون نتيجة ذلك عسر هضم عاطفى ، إن هؤلاء الأطفال يحتاجون إلى ما هو بسيط ، وهم يحتاجونه فى أمن ما يحيط بهم وجو مألوف . ولديهم بالفعل وليمة غنية من التسلية فى التليفزيون

والسينما والراديو ، ولكن المسرح الحى قد يصبح أكثر حثاً وإجهادا منها . ولايعنى هذا عدم تقدير لقدراتهم ومواهبهم ، ولكنه حالة من الشبع الزائد . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن من أثمن العوامل فى مسرح الصغار هو مشاركة المتفرجين ، وهذا شىء غير مرغوب فيه فى معظم المسارح . ما عدا فى البانتومايم إلى حد ما ، وحتى فى الحفلات الخاصة بالأطفال ، وأكثر من ذلك فإن المسرحيات الصالحة للأطفال فى هذا السن لاتحتاج إلى معدات مسرحية معقدة . وكلما اقترب الممثلون من جمهور الصغار كلما كان من الأوفق . إن خشبة المسرح تؤدى إلى الانفصال ، وهذا من شأنه أن يقف فى طريق الاتصال ، ومعظم الأطفال لن ينظروا إلى الممثلين على أنهم مجرد ممثلين يؤدون أدوارهم ، ولكن ينظرون إليهم إلى حد ما على انهم شخوص حقيقيون وفى استطاعتهم أن يتأثروا بكل من السحر والواقع فى نفس الوقت . ومن ناحية المسرح فإنهم ، لذا كما يقول المثل – يحتفظون بكحكتهم ويأكلونها – ولتحقيق التأثير الكامل ؛ لذلك على الممثلين أن يكونوا قريبين من الأطفال وعلى نفس المستوى .

أما الأولاد والبنات الأكبر فإنهم على استعداد لاستيعاب كل ما يقدمه لهم المسرح من فخامة الاحتفال ، وفى نفس الوقت يشعرون بروح نقادة ، إذ لن يكونوا على درجة التزام الصغار ؛ لأنهم كبروا على مشاركة المتفرجين ، وستكون مشاركتهم – إذا وجدت – من نوع مختلف وغير محبب . إنهم يريدون أن يعاملوا معاملة الكبار . وأن يمروا بتجارب الكبار ومنها تجربة الذهاب إلى المسرح . ولكنهم على استعداد لأن يخضعوا لسحر المسرح ، وفى نفس الوقت يشعرون بالشوق لمعرفة كيف يعمل المسرح . وتقوم بعض الفرق التى تقدم عروضها للأطفال بقيادة جماعات منهم إلى كواليس المسرح بعد العرض وشرح ما يحدث . ومن ثم فإن هؤلاء الأطفال يستفيدون فائدة مزدوجة . ولكن سحر الدراما يبقى فترته القصيرة ، وقد يستمر بعد ذلك بطريقة شديدة فى المسرح أكثر من أى مكان آخر ، وذلك فى حالة الأولاد والبنات ، وكذلك فى حالة من يكبرونهم . وكلما أمكن لايجب أن يحرم أى شخص من هذا الشكل الفريد من السعادة ، وفى حالة العديد من الأطفال فإن الفرص التى تقدمها لهم المدرسة للذهاب إلى المسرح تعد الفرصة الوحيدة التى يقابلونها . إن مشكلة نوعية المسرحيات التى

تصلح لمشاهدة الأطفال من الأعمار المختلفة ليست أقل صعوبة من مشكلة نوعية المسرحيات التى يمثلونها .

وبوجه عام فقد يكون حقيقة أن نوع المسرحية التى يدرسونها ويقدمونها فى الفصل أو فى عرض عام والفكرة التى تصلح للارتجال هى أيضا صالحة للمشاهدة . ولكن هناك الكثير من الأطفال الذين يقدرون مسرحيات ليس فى استطاعتهم تمثيلها بارتياح . وهذا بطبيعة الحال لايعنى مسرحيات معقدة أو دقيقة ، كما لايعنى مسرحيات أفكارها الأساسية أبعد من تفكيرهم ، وإن كان فى الإمكان تبسيط مثل هذه المسرحيات إذا كانت تحتوى على الكثير من الحركة . وقد يكون الكثير من الحوار فى "مكبث" مثلا غير مفهوم للأطفال ، ولكن قد يشعرون بالإثارة من المسرحية نفسها . وهذا يشبه قراءاتهم ، فإن كانت الفكرة واضحة بشكل معقول ، وهناك حركة كثيرة – وليس بالضرورة حركة عنيفة – فإن الأطفال سيتمتعون بالكتب التى قد نرى أنها لمن هم أكبر من سنهم . وهناك مستويات مختلفة يمكن فيها للأطفال أن يستحبوا مسرحية أو كتابا وقد يستمتع الأطفال فى مستواهم بأعمال قد يستمتع بها الكبار فى مستواهم . ويبدوا أن القصة الجيدة والكثير من الحركة والتوتر والشخصيات المتكاملة هى الوصفة الناجحة وهناك بعض الفرق المسرحية للأطفال تكلف بعض الكتاب لكتابة مسرحيات خاصة بها ، وهناك بعض الفرق التى تقدم مسرحيات مبنية على المناهج المدرسية ، سواء كان عن طيبة قلبها أو بحثاً عن الكسب المادى . ونجد أن العديد من الأولاد والبنات يشاهدون هذه المسرحيات . ومن الواضح أن المسرحية التى تقدم تأخذ شكل الحياة بالنسبة إليهم ، بل إن بعض المدارس تتعود على إرسال مجموعات من التلاميذ إلى المسرح على الأقل مرة فى الفصل الدراسى (الترم) وهذه عادة تستحق التقريظ ، كما أن عدداً من السلطات التعليمية المحلية تنظم عروضاً لأطفال المدراس .

وأحياناً ما يكون من الخطأ أن تنظم زيارة إلى المسرح لمجموعات كبيرة من أولاد وبنات المدارس الثانوية لمشاهدة عروض خاصة . إن الأتوبيسات تصل محملة بالأطفال فى نوع من الإثارة ، وتزداد إثارتهم حين يدخلون إلى المسرح ؛ حيث يصرخون ويمزحون ، وأثناء المسرحية يضحكون أو يهزأون فى الموقف الخطأ ، وأى ذكر لكلمة

"حب" يقابلونه بالتصفير والقهقهة . وبطبيعة الحال ليس هذا هو ما يحدث دائماً ، ولكن أحيانا ما يكون سلوك الأطفال مربكاً وغير عادل للممثلين . وإذا كانت مجموعات المدارس تكون جزءاً من جمهور عادى ، فإن سلوكهم عادة ما يكون حسنا . إن السلطات المختلفة تصرف نقودها بطريقة عاقلة لو أنها حجزت عدداً من المقاعد فى عروض عادية لمسرحية صالحة . ولعل أمثل شئ هو أن يصحب البالغون الأطفال إلى المسرح فى صورة عائلية .

إن المسرحيات التى تصلح لأطفال المدارس الابتدائية من الصعب العثور عليها أكثر من مسرحيات تلاميذ المدارس الثانوية ، ومن الواضح إنه من الأوفق أن تقوم فرقة ما أن تكتب وترتجل مسرحياتها ، أو أن تكلف من يكتب لها مسرحيات خاصة . وهناك الكثير الذى يشجع إيجاد نوع من الكوميديا دلارتى Commedia dell Artre خاصة وإن مشاركة الجمهور تحتاج إلى نص مرن . وهناك فرقة قدمت مسرحيات إلى الكثير من مدراس الغرب قدمت مسرحيات مكتوبة خصيصاً للأطفال ، وفى الاستراحات كانت تطلب من الأطفال إيجاد حلول لبعض المشاكل التى تواجه المسرحية . وقد يوجه أحد شخصيات المسرحية سؤالاً . ماذا سأفعل الآن ؟ وقد يبدأ مناقشة مع أعضاء الجمهور ، وأحيانا ما يناقش الممثل الأطفال حول حل يتفق مع النص الذى يقدمه . بل أحيانا ما يطلب اقتراحات خاصة بالنص . إن هذه الفرقة الصغيرة لم تأخذ معها إلا القليل من المناظر والملابس ، بل إنهم استعملوا ما وجدوه فى المدارس أما الباقى فقد ترك لخيال الأطفال وفى المسرحيات التى تقدم إلى أطفال المدارس الابتدائية ، فإن الفانتازيا يجب أن تكون ذات طابع واقعى ، فإذا ما خلت الفانتازيا من الفكاهة والواقع اليومى ، فإنها تصبح مجرد نوع من الإشباع ، ولكن فى نفس الوقت نجد أن ما هو بعيد عن الواقع قد يصبح مفتنا . إن الشخصيات البسيطة المحدودة بالإضافة إلى صفات واضحة قد ترضى غالبية الجمهور . أما القصة فقد تتشعب ما دام هناك الكثير من الحركة المباشرة .

وأحيانا ما تثار مسألة مشاركة الجمهور بطريقة سطحية فى مسرحيات المدارس الابتدائية ، ويبدو أن هذا خطأ ، إذ إنه ستظهر مناسبات طبيعية لمثل هذه المشاركة ،

وأحيانا ما تضعف الفرق أمام إغراء أن يقوم الجمهور بالصراخ مثل ما يحدث فى البانتومايم ، ويقولون انظر إنه وراءك ، ويجب أن يشارك الجمهور ، ولكن بطريقة مخلصة ومحترمة ، وإنى أذكر بوضوح كيف أقنع ممثل واحد أطفال مدرسة ابتدائية .

"امسك هذه الصناديق" . "وقدم لهم صناديق خيالية" ، "أعتقد أن أحد هذه الصناديق بها كنز ، والآن افتح صندوقك بحذر ، وقام الأطفال بفتح صناديق خيالية" والآن أنظر فى داخل الصندوق . هل يحتوى صندوقك على الكنز" ؟ لا ، أنت "لا" ، وهكذا . ولم يحتو أى منهما على الكنز ، أين يمكن وجود صندوق الكنز ؟

"قد يكون هناك فى ذلك الصندوق" . ويعبر الممثل المسرح ويلتقط صندوقاً خيالياً ويفتحه ويبدو على وجهه ابتسامة شفاء "نعم" إنه هنا ذهب ، فضة ، مجوهرات خذها واعرضها على الآخرين ، ثم أعدها من فضلك : وتدور المجوهرات الخيالية من يد إلى أخرى ، يعبر عنها بحماس شديد ثم توضع مكانها . هكذا تبدو قوة الاستيعاب الخيالى ، ووقعت المطاردة العادية بين الجمهور ، وبدأ الأطفال يلوحون بسيوف خيالية أومسدسات أو متروليوزات ثم فى النهاية يتم اعتقال المجرم . ثم جاءت الاستراحة ، وخرج التلاميذ إلى فناء اللعب ، ونام الممثلون على المسرح وجاء المخرج ليقول "أرجوكم أخرجوا بسكوت حتى لايستيقظ الممثلون، ثم صحا الممثلون واستمرت المسرحية . كانت تلك طريقة رائعة فى خروج ودخول التلاميذ بنظام وفى نفس الوقت دفعهم إلى التركيز فى النصف الثانى من المسرحية ، هكذا تكون المشاركة الحقيقية للجمهور .

إن مثل هذه المشاركة الفعالة تعتمد أساساً على درجة تركيز الممثلين ، فإذا كانوا مشاركين فعلا فى المسرحية ، فإن الأطفال سيكونون أيضاً مثلهم ، ومن ثم فحين طلب من الأطفال المشاركة ، فإنهم فعلوا ذلك بكل تركيز . ولن يكون هناك أى نوع من التفاخر أو منع الآخرين من الحركة . إن مثل هذه المشاركة من شأنها أن تضيف الكثير إلى الممثلين والمشاركين وبقية الجمهور . وحين تنتهى المسرحية ، فإن المشاركين قد لايشعرون أنهم شاركوا فعلا . إن مسرحيات المدارس الابتدائية يجب أن تكون مشابهة للقصص التى يمثلها الأطفال ، ومقياس هام للنجاح قد يكون فى إعادة تمثيل

المسرحية لأنفسهم فى أوقات الفراغ ، ولكن لايجب المبالغة فى مشاركة الجمهور ، فإن الأطفال هناك لمشاهدة مسرحية وليس لعمل مسرحية . وقد تسنح لهم فرص لعمل المسرحيات . أما الآن فأمامهم تجربة مختلفة دقيقة فى حد ذاتها ، ولايجب أن يحدث تعقيب على المسرحية بعد عرضها إلا فى صورة حوار مع الأطفال .

دعهم يستمتعون بالعرض واتركهم عند هذا . إنها ستكون تجربة عميقة لبعضهم سيذكرونها دائماً ، وقد يفسدها الحديث أو الكتابة عنها ، دع المسرحية تدخل فى صميم ذهنهم ، وإذا أرادوا ، فإنهم سيستعملونها فى شكل أو آخر . إن طلب موضوع إنشاء عن التجربة قد لاينتج ما يستحق .

والسؤال الآن هو من الذى يمثل للأطفال المحترفون أم الهواة ؟ ومن الواضح أن من يمثل للأطفال يجب أن يكون ماهرا فى فنه ومتعاطفاً ومتواضعاً لدرجة أن يغرس نفسه فى دوره ، وفى مسرحية لاتحتاج إلى متطلبات عالية من ذكائه أو عواطفه يجب أن يكون قادراً على الدخول فى الحال فى اتصال مع الأطفال ، وأن يقيم علاقة معهم دون أن يبدو عليه التعطف عليهم ، ويجب أن يكون صاحب طاقة كبيرة وحيوية ووضوح . ومن الواضح أنه يجب أن يكون محباً للأطفال ، وهذا من شأنه أن يضيف إلى مزايا الشاب المحترف أو المدرس الذى يكون فى نفس الوقت ممثلا هاوياً قادراً . إن بعض الطلبة أو الخريجين من مدراس الدراما الذين تدربوا أو يتدربون للتعليم سيقومون بهذا بنجاح ، ولكن قد يكون لها أن تصبح – مثل التدريس – مهنة ، وهذا هو الحل المثالى .

الفصل الثانى عشر

المشكلة الأساسية هى ، من الذى سيقوم بتدريب المدرسين ؟ يتم تعليم المدرسين الأكفاء فى الفن المسرحى بالمدراس تعليماً مناسباً ، ولكن هذ التعليم غير كافٍ . حيث يتلقى هؤلاء المدرسون تعليمهم فى بعض الكليات المختصة بالتدريب ، كما يتم تدريبهم على طرق التخاطب أيضاً التى عادة ما تكون سطحية . ولكى يتم تعليم مدرسى المستقبل جيداً ، فالكليات تكون بحاجة إلى خبراء ضمن هيئة التدريس بها . ويجب أن يكون هؤلاء الخبراء على دراية كبيرة بكل فنون المسرح ؛ بما فى ذلك الصوت وطرق التخاطب ووسائل تحليل الشعر وطرق إلقاء الشعر ، وما يتعلق بالأدب المسرحى وتاريخ الفن المسرحى والمسرح وتاريخ الملابس التى يتم استخدامها فى العمل الفنى والأثاث والبناء المعمارى والظروف الاجتماعية المتعلقة بالعمل المسرحى بجميع جوانبها ، والحركات المستخدمة فى التمثيل ، وكذلك طرق التمثيل بالإشارات ، بالإضافة إلى درايتهم بطرق تمثيل الأطفال وكيفية تعليمهم التمثيل ، وكذلك معرفتهم بوسائل تدريس المواد العلمية المتعلقة بما يخصهم . كل هذه الأمور ، تجعل هناك إفتراضا بوجود معلمين قادرين ، وكذلك كثير من الوقت . التمثيل على حدة يحتاج إلى كثير من الوقت حتى تنمو الشخصية ، ونضوج هذه الشخصية يأتى ببطء ، حيث إن الإنجاز الفعلى للشخصية يأتى فقط خلال ساعات وساعات من الممارسة والخبرة . قد تنمو قدرات الممثل ، ولكن هذا النمو يكون بطيئاً ، يمكن تعلم الطرق الفنية للعمل بسرعة ، ولكن التمثيل بعيد كل البعد عن هذه الطرق الفنية للعمل . ولايمكن تعلم الإخراج . فهو يعتمد جزئياً على المهارة الخيالية ، وجزئياً على الخبرة ، والخبرة تستهلك الوقت . ومرة أخرى نجد أن التدريب على الصوت بالمسرح لايعد جيداً بعد ثلاث سنوات من العمل الجاد . وتدريس أى مادة لتعلمها يمكن أن يكون بعد خبرة طويلة ، وأية معلومات متعمقة عن الأطفال عادة ما تكون ثماراً لسنين طويلة من التعامل معهم . ويحتاج تدريب المتدربين

من المدرسين إلى وقت طويل . ولسوء الحظ ، المدراس والكليات الخاصة بالتخاطب أو الكلام ، وكذلك المسارح التى تعمل على تدريب المدرسين الذين يتلقون هذا التدريب من كليات التدريب التى بها الخبراء و عددهم قليل . والحصة السنوية لعدد المتدربين من المدرسين يقل عن ١٠٠ شخص . ويجب عليهم قبل التحاقهم بكليات التدريب أن يكون لديهم خبرة بالتدريس لبضع سنوات ، هناك مضيعة كبيرة من الوقت بعد التدريب بالإضافة إلى كليات التدريب ، فهناك عدد صغير من الكليات ، والتى لاتكون أساساً مختصة بالتدريب ومع ذلك تقوم بإعداد دورة دراسية كل عام للطلاب فيما يختص بالتخاطب أو الكلام ، وكذلك الفن المسرحى وذلك لكونهما ذوا قيمة لطبيعة العمل بالمدرسة ، ولكن بطبيعة عمل تلك الكليات بمفردها ، حقا ، يكون غير كافٍ لتأهيل الطلاب لمراكز الخبراء . وهناك أيضاً ، الدبلومات الخارجية فى التخاطب والفن المسرحى التى تمنحها بعض كليات الفن المسرحى ، والتى أيضاً لاتؤهل الحاصلين على تدريب المدرسين ، وأخيراً ، هناك الموهوبون من المحترفين الذين يعملون بعدد قليل من الكليات ، والذين قد يستطيعون أو لايستطيعون التفوق فى تدريب الأصوات ، والممثلين ، والمخرجين ، ومدرسى الفن المسرحى بالمدارس . وغالباً ، النتيجة السنوية لهؤلاء المتدربين من المدرسين ذوى الكفاءة لايصل إلى ٢٠٠ شخص ، مما يَجعل من الصعب تماماً إعطاء آلاف الطلاب تدريباً فى وقت كافٍ لتحسين أصواتهم بمفردهم .

والحقيقة التى تغيم على المستقبل هى أن هناك مدرسة للفكر ذات تأثير ، والتى تعتقد بصدق ، على الرغم أن هذا الإعتقاد ما هو إلا اعتقاد مبنى على الجهل ، إن إعطاء مدرسى اللغة الإنجليزية المنطوقة (أو لغة التخاطب أو الكلام) دورة تدريبية فى أى كلية متخصصة بالإضافة إلى دورة أخرى لمدة سنة عن التدريس يعتبر كافياً . ومن الواضح أن هذا غير كافٍ كأساس لتدريب المدرسين ؛ إن قاعدة من المعلومات المتخصصة أمر ضرورى .

وصوت المدرس ما هو إلا ضرورة قصوى . فهو سلاحه الأساسى . فالأصوات الرتيبة كالأصوات العالية أو الغليظة أو المنخفضة فى يوم أو فى آخر ، هى حتماً وسائل اتصال مثمرة بين المدرس والطالب . وهذه الأصوات تحتاج إلى عمل منتظم

ومستمر من جانب خبير مختص لتحسين الصوت ، وعلاوة على ذلك ، ربما تحتاج الغالبية العظمى (التى يعد صوتها وأسلوب تخاطبها طبيعيا) إلى مزيد من المعلومات ، وكذلك تمرين حتى يتمكنوا من تحسين أصواتهم ، وذلك لوضع مثال عن أسلوب التخاطب الجيد ، وحتى يكون الكلام دائماً واضحاً وبنغمة جيدة ومقبولة للتحدث دائماً وباستمرار على مدى الأسابيع بدون توتر ليس له داعٍ ، ذلك مع ملاحظة الأطفال الذين تحتاج أصواتهم وأسلوب تخاطبهم إلى مزيد من الاهتمام . عادة ، كل كليات التدريب على دراية بأهمية الأصوات وأسلوب التخاطب لدى مدرسى المستقبل ، ولكن القليل منها من يدبر الوقت المطلوب لتحقيق التحسن الحقيقى فى هذا الأمر الحيوى ، وهناك غير ذلك الكثير الذى يمكن عمله ، وبكل الأحوال كل هذه الأمور تقدم شخصاً واحداً متخصصاً فى لغة المحادثة الإنجليزية من بين نسبة المتخصصين فى نفس المجال ، وعلى الأقل فمن الضرورى وجود شخصين أو ثلاثة من المتخصصين حتى يحصل كل الطلاب على الاهتمام والمساعدة المناسبة . وربما يكون هناك بعض الأمل الذى يمكن الحصول عليه من تلك المؤسسات التعليمية التى تطلب من طلابها ضرورة النجاح فى المادة العلمية المتعلقة بأسلوب التخاطب ، وكذلك من هيئات الاختبار التى تضع امتحانا شفوياً فى اللغة الإنجليزية بموجب الشهادة الأجنبية المعادلة للثانوية العامة . وبالطبع فهناك عدد من الكليات التى يكون العمل بها بمقتضى لغة المحادثة الإنجليزية ذو سمة مميزة ، ولكن هذا ليس كافياً تقريباً .

يجب أن يكون التدريب على أسلوب التخاطب والفن المسرحى فى كليات التدريب بطريقة غير مباشرة من خلال الأعمال التى تعهد إلي المتدربين ، كما هى الحال بالمدارس . بالإضافة إلى الأعمال الفردية التى تعهد إلى المتدربين كأجراء لحل المشكلة ، فسيتم التحسن أساساً فى صوت وأسلوب التخاطب لدى الطلاب من خلال قراءة الشعر ، وتمثيل أجزاء منه ، وبإعداد خطب ، وبسرد قصص للأطفال ، وغير ذلك ، وبأى أساليب فنية أخرى مناسبة لهذه الأغراض .

ويمكن الحصول على أية معلومات تتعلق بأعمال المسرحيات ، وخاصة تلك الخاصة بالعروض من خلال معلومات عن التمثيل والإنتاج ، التصميم ، إعداد الملابس ،

مدى صلاحية النص والعرض والمشاهد ، الإضاءة ، إدارة وتنظيم المسرح ، وإعداد المكياج . الخبرة فى مجال التمثيل بالإشارات ، الحركات ، التصرف فى موقف ما ، التمثيل ، الإنتاج ، كل هذه الأمور ستجلب معلومات عن هذه الجوانب المتعلقة بالفن المسرحى ، وفى نفس الوقت ستعمل على الإدلاء بمقترحات للعمل بالمدارس ، فالمعلومات عن النص المسرحى والمسرح وتاريخ وتطور استخدام الملابس والديكور ومدى تطوره ، سيأتى خلال القراءات الشخصية الموجهة ، بالإضافة إلى ذلك ، سيكون هناك عموماً وسيلة للاسترشاد عن طبيعة التطور فى جميع أعمال الفن المسرحى فى المدارس ، ومدى علاقتها بمادة اللغة الإنجليزية وقيمتها للأطفال كنوع من العمل الفنى ، العمل بالفن المسرحى فى كليات التدريب سيكون له هدفان متناسقان ، أولهما فيما يتعلق بالتطور الشخصى للطلاب من خلال ممارستهم لهذا الفن ، وثانيهما فيما يتعلق بتنمية قدرات الأطفال من خلال ممارسة هذا الفن والطرق التى يمكن اتباعها فى هذا الشأن لتحقيقه ، وهناك أهداف أخرى للعمل ، شخصية ومهنية تتعلق بالصوت وأساليب التخاطب .

ولايوجد أدنى شك إن التدريب فى الفنون ، بما فى ذلك الفن المسرحى بجميع جوانبه ، يميل إلى تقديم الطلاب الذين هم ذوو شخصية حيوية غير عادية ، والذين هم يقظون ولديهم قوة ملاحظة ، والذين هم لديهم الكثير من الأفكار ، ويتمتعون بثقتهم بأنفسهم ورهافة مشاعرهم ، وكذلك من هم ممتلئون بالحيوية حيث إن الكثير من هؤلاء هم من بين الناس الذين يحفزون ويشجعون الأطفال . وبالطبع ، من المحتمل إن هؤلاء يمثلون طبيعة الشخص الذى يجب أن يبدأوا معه ، وإلا فليس هناك أى حاجة إلى التخصص فى مثل هذه الفنون . ومن الملاحظ أن التعرض البسيط للفنون بما فى ذلك الفن المسرحى يميل بأن يكون له تأثير من الراحة والاسترخاء على الأشخاص الناضجين تماماً ، والذين تكون عواطفهم أحيانا فى حالة كبت إلى حد مقلق .

وفى كثير من كليات التدريب ، يتلقى الطلاب اقتراحات عن كيفية تنظيم وإدارة الفن المسرحى بالمدارس ، ولكن ، بالإضافة إلى هذه المدارس التى تعطى دورة أساسية أو فرعية عن الفن المسرحى ، فهناك عادة القليل من العمل التدريبى . المهارة فى العمل

الفنى أو فى تدريس العمل الفنى يمكن أن يتم تعليمها خلال الممارسة بالفنون المختلفة أو الممارسة فى التدريس . فلا يمكنك فعلياً تدريس التمثيل بالإشارات أو التصرف فى مواقف معينة مثلا إلا إذا كنت قد قمت بممارسة هذه الأعمال فيما سبق . وقد لايكون أداؤك جيداً تماماً ، ولكن هذا لايجعلك مدرساً ضعيفاً . وحتماً ، يجب أن يكون لديك شئ من الحماس . وهناك عدد من المتحمسين ، ولكنهم كلاعبى الكُريكت غير المهتمين ، وهم مدربون من الدرجة الأولى . فمن بعض الكليات ، المفهوم الثنائى عن الفن المسرحى ، كونه نوعاً من الفن ، وكونه جزءا لايتجزأ من مادة اللغة الإنجليزية ، لم يتحقق بعد حتى الآن .

إن أعضاء هيئة تدريس أسلوب التخاطب والفن المسرحي هم بالفعل أعضاء هيئة تدريس اللغة الإنجليزية ، ويجب على أعضاء كل من هاتين الهيئتين التعاون تماماً ، حيث إنهما يتعاونان أحياناً مما يجعل لذلك أثراً طيباً . ومع ذلك ، فمن المُرضى أن نتذكر الخطوات الكبيرة التى خطت بها للأمام كليات التدريب فى جميع أنحاء العالم المتحدثة بالإنجليزية . والحل ، كما هو دائماً ، هو تعيين من لديهم الكفاءة ضمن أعضاء هيئة التدريس مع إعطائهم الوقت الكافى . فالشخص المثالى الذى تم تخرجه وهو إنجليزى الأصل ، وهو الذى أتم دورة كاملة عن أساليب التخاطب والفن المسرحى ، وهو الشخص الذى تم تدريبه جيداً فى المدراس والكليات التى تدرس أساليب التخاطب والفن المسرحى ، وهو الشخص الذى يقرأ الكثير فى هذا المجال أيضاً ، ويعتبر مدرساً ذا خبرة فى كل فروع اللغة الإنجليزية . ولكن عادة ما يُطلب هذا الشخص المثالى نادر الوجود .

الفهرس

صفحة

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك . مادهو بانيكار	ت: أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح/ وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبدالجليل الأزدى وعمر حلى
١١-مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبدالفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت . عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	ادوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب/ فاروق القاضى/ حسين الشيخ/ منيرة كروان/ عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى/ بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢-مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ -تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ -ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ -مثنوى	مولاناجلال الدين الرومى	ت . إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت. نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب . كارس	ت: بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك . مادهو بانيكار	ت أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت: عبدالستار الحلوجى / عبدالوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	ا . ج . هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت . خليل كلفت
٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت · حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوه وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت: جمال عبدالرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩– الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت. محمد عيد إبراهيم
٤١ –ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت . عاطف أحمد / إبراهيم فتحى/ محمود ماجد
٤٢ عالم ماك	بنجامين باربر	ت. أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت. المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت . مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت · محمود السيد
٤٧ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت. د. محمد أبو العطا
٤٨ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت. لطفى فطيم وعادل دمرداش
٤٩ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير		ت. محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥٠ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت. مجاهد عبد المنعم مجاهد
٥١ – الدراما والتعليم	أ. ف . ألنجتون	ت. مرسى سعد الدين .

المشروع القومى للترجمة
(تحت الطبع)

تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٣)
حضارة مصر الفرعونية
المختار من نقد ت . س . إليوت
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
التصميم والشكل
خمس مسرحيات أندلسية
السياسى العجوز
تاريخ السينما العالمية
منصور الحلاج
نتاشا العجوز وقصص أخرى
المفهوم الإغريقى للمسرح
الإسلام فى البلقان
ما وراء العلم
السيدة لا تصلح إلا للرمى
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
الهم الإنسانى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

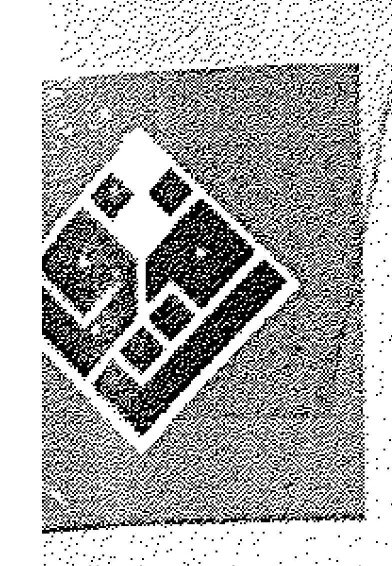
رقم الإيداع ٢٤٦٥ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 991)



Drama And Education

A . F . Alington



هناك الكثيرون الذين لايرون الدراما فى المدارس إلا مناسبة اجتماعية فقط (المسرحية المدرسية) ؛ وهناك من يرون الدراما فى المدارس خطرا أو زخرفة غير لازمة . ويسعى هذا الكتاب إلى إقناع وطمأنة الآخرين ، وهو يحاول أيضاً أن يقدم بعض المقترحات لإيجاد مسار كامل فى الدراما طوال السنوات المدرسية ، مع محاولة للإشارة إلى فلسفتها . وهذا الكتاب هو نتيجة سنوات من مراقبة العمل الدرامى فى المدارس . وكليات التربية وغيرها من المعاهد المسئولة جزئياً أو كلياً عن التعلم فى إنجلترا وويلز ومناقشة أعمالهم ونشاطاتهم .

